



# DISSERTATION

Titel der Dissertation

## **Post-Orientalismus**

**Eine soziologische Analyse zu den Dekonstruktions- und  
Rekonstruktionsprozessen des Orientbildes in der zeitgenössischen  
visuellen Kunst**

Verfasserin

Dina El-Najjar, Bakk.phil. MA

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 784 122

Dissertationsgebiet lt.  
Studienblatt: Soziologie

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Christoph Reinprecht



## **Danksagung**

Ich möchte an dieser Stelle Univ.-Prof. Dr. Christoph Reinprecht für die Betreuung und wertvollen Anregungen herzlich danken. Ohne ihn wäre die Dissertation erst gar nicht möglich gewesen.

Besonderer Dank gilt meinen geliebten Eltern, die mich in der Verwirklichung meiner Träume unterstützt haben.



*Für meine Eltern*





# Inhaltsverzeichnis

|                                                                                   |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Einleitung</b> .....                                                           | 6  |
| <br>                                                                              |    |
| <b>1. Theoretische Abhandlung</b> .....                                           | 23 |
| 1.1. Der Orient: Zur Schöpfungsgeschichte eines westlichen Konzepts .....         | 23 |
| 1.2. Imperialismus-Kolonialismus-Eurozentrismus .....                             | 26 |
| 1.3. Kritik an Edward Said .....                                                  | 31 |
| 1.4. Kunst als Widerstandsstrategie: Durch die Augen des Anderen .....            | 33 |
| 1.5. Don't (b) other me!.....                                                     | 34 |
| 1.6. Zwischenräume: Das Konzept der Hybridität .....                              | 37 |
| 1.6.1. Der Dritte Raum .....                                                      | 37 |
| 1.6.2. Das hybride Dasein der Mimikry.....                                        | 42 |
| 1.6.3. Going beyond barriers .....                                                | 44 |
| 1.7. Postkoloniale Kritik.....                                                    | 45 |
| 1.8. Die Artikulation des Subalternen und dessen Auflösung .....                  | 48 |
| 1.9. On Hybrid Identities: Towards a New Consciousness .....                      | 51 |
| 1.10. Voyage In- Zeitgenössische hybride Kunst.....                               | 55 |
| <br>                                                                              |    |
| <b>2. Die ambivalente Faszination des Orients</b> .....                           | 58 |
| 2.1. Die Orientmalerei des 19. Jahrhunderts .....                                 | 58 |
| 2.2. Der Orient, Orientalismus und Orientalismus-Diskurs .....                    | 59 |
| 2.3. Anfänge und Entwicklung der Orientmalerei des 19. Jahrhunderts .....         | 61 |
| 2.4. Die französische Orientmalerei .....                                         | 63 |
| 2.5. Erotische Szenen aus dem Orient .....                                        | 66 |
| 2.6. Theory of gaze: Die Objektivierung des weiblichen Subjekts .....             | 68 |
| 2.7. Das Ende der Orientmalerei .....                                             | 72 |
| 2.8. Die Entzauberung des Orients: Das Aufkommen des Grenz-Orientalismus .....    | 72 |
| <br>                                                                              |    |
| <b>3. Post-Orientalismus</b> .....                                                | 75 |
| 3.1. Neo-Orientalismus.....                                                       | 75 |
| 3.2. Post-Orientalismus: Die Positionierung des Subjekts mithilfe von Kunst ..... | 77 |
| 3.3. Der post-orientalische Künstlertypus: Die neue Avantgarde .....              | 81 |
| 3.4. Die Auflösung des orientalischen Mythos .....                                | 83 |
| 3.4.1. Mythos vs. Gegen-Mythos.....                                               | 84 |

|                                                                                           |            |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 3.4.2. Zur künstlerischen Mythenbildung und ihrer Auflösung durch Reproduktion .....      | 88         |
| <b>4. Forschungsfragen und methodischer Zugang .....</b>                                  | <b>92</b>  |
| 4.1. Fragestellungen .....                                                                | 92         |
| 4.2. Künstlerische Fotografien als soziologischer Zugang.....                             | 94         |
| 4.3. Möglichkeiten einer kunstsoziologischen Bildanalyse.....                             | 96         |
| 4.4. Selbstentwickelter Leitfaden für die soziologische Analyse von Kunstfotografien..... | 100        |
| 4.4.1. Den zu analysierenden Corpus festlegen .....                                       | 100        |
| 4.4.2. Die formal-ikonische Beschreibung der Fotografie .....                             | 102        |
| 4.4.3. Kontextualisierung: Zusammenhang der Bildelemente .....                            | 103        |
| 4.4.4. Bedeutungswandel und Gegen-Mythos erfassen .....                                   | 105        |
| 4.4.5. Die figurative Darstellung .....                                                   | 106        |
| 4.4.6. Wirkung auf den/die Betrachter/Betrachterin .....                                  | 106        |
| 4.4.7. Ergänzung und/oder Kontrastierung .....                                            | 107        |
| 4.4.8. Die Intention des/der Bildproduzenten/Bildproduzentin .....                        | 107        |
| 4.4.9. Abschluss der Analyse und Aufbau der Ergebnispräsentation .....                    | 107        |
| <b>5. Ergebnispräsentation der analysierten Kunstfotografien .....</b>                    | <b>109</b> |
| 5.1. Hassan Hajjaj und seine Trash-Odaliken .....                                         | 109        |
| 5.1.1. Ilham .....                                                                        | 110        |
| 5.1.2. Rubbish Odalisque .....                                                            | 114        |
| 5.1.3. Coca-Cola .....                                                                    | 117        |
| 5.1.4. Der Künstler Hassan Hajjaj .....                                                   | 120        |
| 5.1.5. Abschlusskommentar .....                                                           | 122        |
| 5.2. Majida Khattari: Orientalismes .....                                                 | 126        |
| 5.2.1. Berbère.....                                                                       | 127        |
| 5.2.2. Favorite Dechue.....                                                               | 133        |
| 5.2.3. Odalisque .....                                                                    | 139        |
| 5.2.4. Die Künstlerin Majida Khattari .....                                               | 143        |
| 5.2.5. Abschlusskommentar .....                                                           | 145        |
| 5.3. Lalla Essaydi: Les Femmes du Maroc.....                                              | 149        |
| 5.3.1.1. Eugène Delacroix.....                                                            | 150        |
| 5.3.1.2. Femmes d’Alger dans leur appartement (1834).....                                 | 151        |
| 5.3.1.3. Les Femmes du Maroc #1 .....                                                     | 154        |
| 5.3.2.1. Jean-Auguste-Dominique Ingres .....                                              | 162        |
| 5.3.2.2. La Grande Odalisque .....                                                        | 166        |
| 5.3.3.1. Jean-Léon Gérôme .....                                                           | 169        |
| 5.3.3.2. Gérôme und die Almeh.....                                                        | 171        |

|                                                                                           |                |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|----------------|
| 5.3.3.3. Dancer #12.....                                                                  | 175            |
| 5.3.4. Die Künstlerin Lalla Essaydi .....                                                 | 179            |
| 5.3.5. Abschlusskommentar.....                                                            | 185            |
| 5.4. Youssef Nabil: Dreams about Cairo.....                                               | 190            |
| 5.4.1. Mealema .....                                                                      | 191            |
| 5.4.2.1. Natacha Atlas als Almeh und Odaliske.....                                        | 198            |
| 5.4.2.2. Die Almeh im ägyptischen Kino.....                                               | 198            |
| 5.4.2.3. Natacha Sleeping .....                                                           | 201            |
| 5.4.2.4. Natacha Atlas.....                                                               | 206            |
| 5.4.3. Der Künstler Youssef Nabil.....                                                    | 210            |
| 5.4.4. Abschlusskommentar.....                                                            | 214            |
| <br><b>6. Zusammenfassung und Diskussion der Ergebnisse .....</b>                         | <br><b>219</b> |
| Das Konzept des künstlerischen Post-Orientalismus .....                                   | 220            |
| 6.1. Die künstlerische Praxis des Post-Orientalismus .....                                | 221            |
| 6.2. Beispiel eines post-orientalischen Kunststils: Die Henna-Kalligrafie.....            | 227            |
| 6.3. Der post-orientalische Künstlertypus als neue künstlerische Avantgarde.....          | 228            |
| 6.4. Geschlecht und Sexualität im künstlerischen Post-Orientalismus .....                 | 230            |
| 6.4.1. Offensive Kritik des Geschlechterverhältnisses .....                               | 230            |
| 6.4.2. Sexualität als Machtinstrument.....                                                | 232            |
| 6.4.2.1. Einführung einer neuen Form der femininen selbstbewussten Sexualität.....        | 232            |
| 6.4.2.2. Ent-Sexualisierung der Orientalin/des Orientalen .....                           | 233            |
| 6.5. Post-orientalische Identitätsentwürfe .....                                          | 234            |
| 6.6. Künstlerische Strategien der Entmachtung, um den subalternen Status aufzulösen ..... | 236            |
| 6.6.1. Angewandte Subjektivierungsprozesse: Der Wandel vom Objekt zum Subjekt .....       | 236            |
| 6.6.2. Die Unterbindung des voyeuristischen Vergnügens .....                              | 238            |
| 6.6.3. Die Einführung neuer Formen des Blickkontakts .....                                | 240            |
| 6.6.3.1. Konfrontation: Der direkte und offensive Blick .....                             | 241            |
| 6.6.3.2. Das Gegenüber ignorieren: Vermeidung von Blickkontakt .....                      | 242            |
| 6.6.4. Unklarheit über zeitliche und örtliche Dimension der Szene.....                    | 242            |
| 6.6.5. Erwartungsenttäuschung .....                                                       | 243            |
| 6.6.6. Ironisierung, Irritation und Provokation .....                                     | 244            |
| <br><b>Ausblick.....</b>                                                                  | <br><b>246</b> |
| <br><b>7. Literaturverzeichnis.....</b>                                                   | <br><b>257</b> |

|                             |            |
|-----------------------------|------------|
| <b>8. Anhang .....</b>      | <b>268</b> |
| 8.1. Curriculum Vitae ..... | 269        |
| 8.2. Abstract Deutsch ..... | 270        |
| 8.3. Abstract English ..... | 271        |



## Einleitung

Edward Saids Werk *Orientalismus* (1985), welches seine Ersterscheinung im Jahre 1979 hatte, änderte das Verständnis des Orients in vielerlei Hinsicht. Der Orientalismus ist laut Said ein historisch begründetes Phänomen kolonialistisch-imperialistischer Prägung. So gilt seither der Orientalismus nicht mehr als eine objektive wissenschaftliche Disziplin, sondern als ein komplexes Phänomen. (vgl. Dor Mar Castro/Dhawan 2005) Seit der Veröffentlichung von Saids Werk ist der Zusammenhang von Orientalmalerei und Orientalismus-Diskurs näher ins Blickfeld gerückt.

Die westliche Orientalmalerei des 19. Jahrhunderts lässt sich als eine Gattung zusammenfassen, die eine spezifische Bildthematik der orientzentrierten Ikonografie behandelt. Die Orientalmalerei diente als Projektionsfläche von Vorstellungen, Sehnsüchten, Gelüsten und Utopien der westlichen Welt bezüglich des Orients, die sich oftmals in schwelgerisch dekadenten und romantisierenden Szenenbildern äußert. (vgl. Haja 2003; Leitzke 2001; Lemaire 2010; Klinkenberg 2009) Laut Haja (2003) fassen die Künstler des 19. Jahrhunderts den Orient als Gegenwelt zur westlichen Zivilisation auf und visualisieren diesen auch dementsprechend. Leitzke (2001) erklärt, dass die ambivalente Faszination für den Orient aus der Differenz zwischen den Orient und dem Okzident resultiert. Auf der einen Seite besteht eine Verachtung der fremden Kultur und auf der anderen Seite werden sowohl die Ursprünglichkeit, Schönheit, Sinnlichkeit als auch die Exotik des Orients bewundert. Leitzke kommt zum Schluss, dass der Orient die Funktion des Alter Egos erfüllt: Der Westen sucht im Orient sein eigenes Selbst, wobei der Ethnozentrismus die Differenzierung aufrechterhält. Ebenso kann dieser künstlerische Trend als eine mögliche Kompensation westlicher Defizite wie auch als Flucht vor der alltäglichen Banalität aufgefasst werden. Dies würde nach Haja (2003) die sinnliche und herauf beschworene Fantasie eines exotischen Orients erklären. Zusammenfassend kann die Orientalmalerei als eine Form des eurozentristischen Orientalismus bzw. zugespitzt betrachtet als eine Form des Rassismus der okzidental Oberschicht gesehen werden. Auch wenn der Orient als charakteristisches Motiv aus der westlichen Kunst verschwand, findet heute noch eine Stilisierung des Themas (wenn auch auf einer anderen Ebene) statt. (vgl. Alviso-Marino 2010; Bekhrad 2012; Binder/Haupt 2011) Die Visualisierung des Fremden, namentlich des Exotischen, hat entsprechende Bilder und Mythen im Westen erzeugt und gefestigt. Die Wirkung von Mythen auf unsere Gesellschaft sollte nicht unterschätzt werden: Ihre ständige Reproduktion kann ihnen eine machtvolle

Existenz sichern, sodass sie zu einem festen Bestandteil unseres kollektiven Wissens werden. (Barthes 1991,2012; Berger 2002)

Mein Forschungsinteresse widmet sich dem Orientalismus als öffentlichen Denkstil, den wir in der Orientmalerei des 19. Jahrhunderts wiederfinden. Der künstlerische Orientalismus ist in institutionalisierten Strukturen eingebettet, sodass er bestimmte Denkmuster und Wissensbestände repräsentiert. Institutionen autorisieren spezifische Meinungen über den Orient und geben diese an die Öffentlichkeit weiter, bspw. durch die kulturelle Institution des Museums. Bis heute widmen sich Museumsausstellungen der Orientmalerei. (vgl. Heiss 2011)

Edward Said Orientalismus gilt als Grundlagenwerk für das breitgefächerte und komplexe Feld der postkolonialen Studien. Gayatri Chakravorty Spivak und Homi K. Bhabha sind genauso bedeutende Akteure dieses wissenschaftlichen Diskurses. Das Fachgebiet des Postkolonialismus setzt sich aus disziplinübergreifenden sozial- und kulturwissenschaftlichen Ansätzen zusammen, die entweder marxistische, poststrukturalistische und/oder feministische Herangehensweisen pflegen. In seiner Anfangsphase war der Postkolonialismus eine Plattform für Befreiungsideologien intellektueller Persönlichkeiten. Intellektuelle waren in den Diskurs um Entkolonialisierung wie Identitätsfindung und in die damit verbundenen Konflikte involviert. (Do Mar Castro/Dhawan 2005)

Das Präfix *Post* kann etwas irreführend sein. *Post* soll keineswegs als historische Kategorie verstanden werden, die das Ende des Kolonialismus und Imperialismus markiert und ein Danach einleitet. Es ist als politisch motivierte Analysekategorie zu erfassen. Denn die Wirkungsmacht des Kolonialdiskurses reicht bis in die Gegenwart bzw. wir leben in einer postkolonialen Gesellschaft. Die Gesellschaft ist mit den Wissensbeständen des kolonialen Erbes konfrontiert, weil die Auswirkungen der kolonialen Ära bis in die Gegenwart zu spüren sind. (vgl. Gutiérrez Rodríguez 2003; Reuter/Villa 2010) Laut Bhabha (2000) kennzeichnet das Präfix *Post* die Instabilität von Grenzen und die Verortung des Subjekts innerhalb dieser Grenzen. Demnach schildert *Post* den Prozess der Grenzüberschreitung: *going beyond*. Bhabha fügt hinzu, dass Grenzen von einer nicht ruhenden revisionären Energie geprägt und in ihrer Struktur flexibel sind. Infolgedessen kristallisieren sich Differenzbereiche heraus und es entstehen sogenannte Zwischenräume. In diesen Zwischenräumen werden Grenzen neu ausgehandelt und immer wieder aufs Neue definiert, weil dort subjektive Erfahrungen und kulturelle Werte aufeinandertreffen. Die *Neuschreibung* bzw. *Revision* von Grenzen bringt ständig neue Existenzen hervor.

Reuter/Villa (2010) erklären, dass das Grundprinzip der postkolonialen Denkweise die Analyse der objektiven Bedeutungskonstitution ist, denn soziale Phänomene werden in Relation zu Macht- und autorisierten Wissensstrukturen geformt. So sind eurozentrische Wissensordnungen und Repräsentationssysteme kritisch in Frage zu stellen. Das bedeutet, dass weder ein Begriff noch eine Kategorie selbstevident, zwingend, natürlich und faktisch ist. Bestimmte Begrifflichkeiten und Kategorien spiegeln Asymmetrien und Differenzen wider: Okzident vs. Orient, zivilisiert vs. unzivilisiert, entwickelt vs. unterentwickelt, heimisch vs. exotisch usw. Diese prägen nicht nur den sozialen Alltag, sondern auch die sozialwissenschaftliche Forschung.

Mit der zeitgenössischen kulturellen Globalisierung kommt es zur verstärkten empirischen Ausrichtung der postkolonialen Theorie und ihrer zunehmenden Soziologisierung. Es stehen nicht nur die Analyse der Repräsentation des kolonisierten Anderen im Mittelpunkt, sondern soziale wie kulturelle Praktiken der Identitätskonstitution, Integration und Vergemeinschaftung im globalen Raum. (vgl. Dor Mar Castro/Dhawan 2005; Reuter/Villa 2010)

An den künstlerischen Orientalismus des 19. Jahrhunderts als öffentlichen Denkstil kritisch heranzugehen, stellt Wissenssysteme per se in Frage. Laut Damerow und Lefèvre (1994) gehen gesellschaftliche wie wissenschaftliche Argumentationen von einem bestimmten internalisierten Wissenssystem aus. Gesellschaftliches Wissen wird von Individuen intersubjektiv geteilt und mit einer tradierten Kontinuität an andere weitergegeben. Wissen wird sowohl durch Interaktionsmechanismen zwischen Individuen als auch durch externe Bedingungen bestimmt. Die Inhalte eines Wissenssystems unterliegen einem historischen Wandel. Das gesellschaftliche Wissen ist als soziologisches Phänomen zu begreifen, weil es sich kulturell in historisch sich verändernden Artefakten repräsentiert und tradiert. So etwa in Kommunikationsmitteln: in Sprache, Kultgegenständen, Bildern, Zeichen, Symbolen, Ikonik etc. Die Funktion und Struktur von Wissenssystemen anhand spezifischer Kommunikationsmittel zu untersuchen, kann Erklärungen für kulturhistorische wie soziale Veränderungen liefern. Des Weiteren charakterisieren Damerow/Lefèvre (1994) das Wissen in der europäischen Neuzeit als produziertes Erfahrungswissen. Erfahrungen wurden theoretisiert und in reflexive Symbolsysteme strukturiert. Die Etablierung von Wissenssystemen im Industriezeitalter führte zur Spezialisierung und Kanonisierung von Wissen in Disziplinen. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts kam es zur Ausdifferenzierung spezialisierter Wissensbereiche mit spezifischen Verfahren der Erkenntnisgewinnung. Es

erforderte ein jahrelanges Studium, um einen Wissensbereich zu beherrschen. Die zunehmende Differenzierung von Wissensgebieten führte zu Spezialisierungen innerhalb der einzelnen Fachdisziplinen. Die Herausbildung von wissenschaftlichen Spezialisierungen zog aber auch einige Nachteile nach sich. Zum einen wurden nun generalisierende theoretische Erklärungsmuster generiert: Soziale Erfahrungen wurden den Prioritäten und konzeptionellen Kategorien des gewählten analytischen Ansatzes angepasst, wodurch diese Erfahrungen eine reduzierte wie simplifizierte Darstellung erfuhren. Zum anderen folgte durch die Spezialisierung der Zusammenbruch einer übergreifenden theoretischen Integration von Wissen. Dieses übergreifende Denken war charakteristisch für die naturphilosophisch orientierte neuzeitliche Wissenschaft. Außerdem bildete sich aufgrund verschiedener Fachdisziplinen eine Gruppe von Experten/Expertinnen heraus. Das fachliche Wissen war nun schwer vermittelbar und der Wissenszugang begrenzt.

Nach Wimmer/Glick Schiller (2002) unterliegen Wissenssysteme, in denen die Sozialwissenschaften eingebettet sind, bis heute einen *methodologischen Nationalismus*. Reuter/Villa (2010) erklären, dass die Soziologie als Fachdisziplin national gerahmt und dadurch soziologisches Wissen verortet ist. Die nationale Rahmung ist ausschlaggebend für die Entwicklung und Etablierung der Soziologie als Fach und ihre charakteristischen Merkmale in der Differenzierung zu anderen Disziplinen. Bspw. ist die deutschsprachige Soziologie sehr stark von deutschsprachigen Autoren geprägt: Karl Marx, Max Weber, George Simmel usw. Dies bestimmt, welchen Diskursen die Soziologie ihre Aufmerksamkeit schenkt und wie sie diese plausibilisiert. Das kann zur *national eingeschränkten Soziologie* führen. Wimmer/Glick Schiller (2002) heben das Problem hervor, dass Definitionen und Konzepte um das soziale Phänomen von Grenzen und der Formation des Nationalstaates konzipiert sind. Nationalstaaten teilen die Welt in natürliche Entitäten auf, was das Problem der *naturalization of the world* mit sich bringt. Dies verursacht eine territoriale Limitierung und eine damit verbundene eingeschränkte Sicht auf soziale Interaktionen wie Strukturen, was zur *konzeptionellen Blindheit* führt.<sup>1</sup> Eine besonders interessante Frage, die dieser komplexe Themenbereich aufwirft, lautet: *Kann es überhaupt eine Soziologie jenseits des methodischen Nationalismus geben?* Wenn ja: *Wie wäre eine solche Soziologie, die den Begriff des Sozialen nicht an den nationalen Kontext bindet, zu verstehen?*

---

<sup>1</sup> Da im Laufe der Dissertation mit bestimmten Repräsentationsmustern gearbeitet wird, ist die Anwendung von Kategorisierungen und Stereotypisierungen unvermeidbar. Diese werden als analytische Werkzeuge betrachtet und eingesetzt.

Das Konzept des Orientalismus und die damit verbundenen Stereotypisierungen sind nach wie vor präsent, wodurch sie unsere Wahrnehmung beeinflussen und formen können. Es werden binäre Strukturen durch Denkbilder von *we* und *other* eingeführt. Klassifizierungen und Kategorisierungen werden Mittel einer Distinktion, um das Konzept des *Anderen* bzw. *other* zu entwerfen. (vgl. Said 1985; Minh-ha 1989, 1991) Laut Said (1985) beruhen Identitätskonzepte auf rassistischen oder nationalen Kategorisierungen. Auch Spivak (1999) kommt zum Schluss, dass diese Differenzziehung – *othering* – eingesetzt wird, um die *eigene westliche Identität* zu konstruieren. Diese sozial konstruierten Differenzen sind laut Anzaldúa (1999) auf die gewaltvolle Kolonienbildung und die imperiale Politik des Westens zurückzuführen. Trinh T. Minh-ha (1989, 1991) beschreibt, dass erst durch die Denkfigur des *other* das eigene Selbst, das *Normale*, definiert wird. Der Ursprung der eigenen Identität wird durch ein Außen – ein *other* – abgegrenzt wie konstituiert und ist somit von diesem *other* abhängig. Said (1985) stellt fest, dass es an sich keinen realen Orient gibt, weil dieser ein imaginäres Konstrukt des Westens ist. So ist die Grenzziehung zwischen Orient und Okzident als das Ergebnis eines Machtdiskurses zu verstehen.

Laut Connell (2007) hatten die Gewaltakte des Kolonialismus und Imperialismus einen Einfluss auf die Entwicklung der Sozialwissenschaften und somit auf die Soziologie als Fachdisziplin. Sozialwissenschaftliche Fachdisziplinen wurden in westlichen Metropolen institutionalisiert, wodurch sich eine eurozentrische Perspektive herausbildete. Weiters erklärt Connell, dass westliche Wissenschaftler/Wissenschaftlerinnen einen Universalismus ihrer sozialwissenschaftlichen Theorien und Methoden pflegen. Dies führt dazu, dass ihre Wissenschaft Attitüden der Exklusion nicht westlicher Forschungsansätze impliziert. So hat die moderne Soziologie die Tendenz Werte, Maßstäbe und Strukturen westlich definierter Gesellschaften als universelle Parameter für ihre theoretischen Definitionen und Konzepte einzusetzen. (vgl. Connell 2007; Reuter/Villa 2010) Dies kann sich als ein Problem herausstellen, weil dadurch die Soziologie der Moderne ethnozentrisch bleibt. Meiner Meinung nach ist es utopisch einer sozialwissenschaftlichen Praxis einen universalistischen Charakter zuzuschreiben, denn eine universelle Soziologie mit ausschließlich logischen und widerspruchsfreien Aussagen kann nicht existieren und bleibt daher eine Vision. In diesem Zusammenhang stellt sich für mich folgende Frage: *Welche Möglichkeiten bestehen, um diesen utopischen sozialwissenschaftlichen Universalismus zu überwinden?* Das Problem der Inanspruchnahme dieser universalen Gültigkeit liegt auch darin, dass sie von einer bestimmten hegemonialen Institution ausgeht. Es sei dahingestellt, ob tatsächlich eine *objektive* oder *wertfreie* Soziologie existieren kann. Forscher/Forscherinnen haben den

internalisierten Universalismus ihrer Wissenschaft zu bewältigen, indem sie ein *reflexives* und *kritisches* Verständnis entwickeln. Nur so kann der Grundstein für eine *innovative* und *globale Soziologie* gelegt werden. Reuter/Villa (2010) schlagen vor, die Axiome der Soziologie nochmals in ihrer Konstitution, Konstruktion und Konsumption zu überdenken. D.h., damit der *methodologische Nationalismus* überwunden und neue Perspektiven generiert werden können, sind zeitgenössische soziale, politisch-ökonomische wie kulturelle Prozesse auf globaler Ebene zu erfassen und in die Analyse mit einzubeziehen. Dies könnte einen Freiraum für neues interdisziplinäres Denken schaffen, das eher inkludiert als exkludiert. Prinzipiell sind unterschiedliche wissenschaftliche Perspektiven und Formen der Wissensproduktion, die sich nicht nur auf Europa beschränken, zu beachten. (vgl. Anzaldúa 1999; Bhabha 2000, 2012; Reuter/Villa 2010; Wimmer/Glick Schiller 2002) Diese Publikationen machen deutlich, dass sich die sozialwissenschaftliche Community über die Nachwirkungen des Kolonialismus wie Imperialismus und die Probleme des methodologischen Nationalismus auf die eigene Fachdisziplin im Klaren ist. Nach den bisherigen Ausführungen können die Sozialwissenschaften als soziales konstruiertes Phänomen verstanden werden, die in sich formbar sind.

Es stellen sich in diesem Kontext zwei Fragen:

- Kann sich die Soziologie als Fachdisziplin sowohl von ihrer Institutionalisierung als auch von ihrer konstitutiven Identifikation von Europa loslösen?
- Wie geht die Soziologie mit dieser theoretischen wie methodischen Konfrontation und Herausforderung um?

Vermutlich wäre es ein vages und unrealistisches Unterfangen, die soziologische Disziplin auseinanderzunehmen und wieder aufzubauen. Die Einführung einer kritischen Reflexion der sozialwissenschaftlich theoretischen wie methodischen Praxis und der dabei produzierten Repräsentationsmuster mit den dazugehörigen Wissensbeständen scheint eher angemessen. Allerdings sind dafür analytische Werkzeuge von Wichtigkeit, um einer soziologisch limitierten Sicht von Wissenschaftlern/Wissenschaftlerinnen entgegenzuwirken. Doch lassen sich keine grifffesten sozialwissenschaftlichen Ansätze finden, die direkt Macht- und Wissensstrukturen bzw. bestimmte Repräsentationsmuster transformieren und mitunter auflösen. Im Zuge dieser Dissertation soll eine Möglichkeit der kritischen Reflexion wie Transformation am Beispiel des künstlerischen *Post-Orientalismus* vorgestellt werden. Die Analyse der post-orientalischen künstlerischen Praxis soll Impulse für die theoretische wie methodische soziologische Herangehensweise zur Erforschung von Machtverhältnissen und

Wissensstrukturen liefern. Die post-orientalischen Künstler/Künstlerinnen entwickeln nämlich Strategien, mit denen sie die Struktur inszenierter Repräsentationssysteme und damit verbundene Diskurse von Macht und Dominanz, die eine strategisch gestaltete Wirklichkeit projizieren, aufdecken. (vgl. Müller 2003) Konzepten, die Ungleichheit hervorbringen, da sie in einem hegemonialen Kontext eingebettet sind und auf Differenzen beruhen, kann somit entgegengewirkt werden. Dies ist von Bedeutung, um nicht weiterhin wissenschaftliche Diskurse sowohl unbewusst als auch unreflektiert zu reproduzieren und diese als *wissenschaftliche Folklore* zu etablieren.

Edward Said (1985, 1994) demaskiert im Zuge seiner Studien Machtverhältnisse und beschreibt wie diese funktionieren. Er stellt fest, dass die *Anderen* bzw. jene, über die gesprochen wird, selbst keine Stellung beziehen. Doch können laut ihm westliche Machtdiskurse nur dann verändert werden, wenn Personen mit Wurzeln aus dem sogenannten *Orient* sich im Diskurs positionieren. Dadurch können neue Identitätsmodelle des *Anderen* durch die *Anderen* selbst initiiert oder gar abgeschafft werden. Laut Said können neue Repräsentationsmuster *Formen des Widerstands* einleiten, weil sie bestehende Machtverhältnisse dechiffrieren und ihnen entgegenwirken. Denn Repräsentationsmuster sind das Resultat eines konstruktiven sozialen Prozesses und deshalb sowohl in ihrer Struktur instabil als auch flexibel. Er selbst entwickelt keine handfeste *Widerstandstheorie* bzw. führt er keine *Widerstandsstrategien* ein, die praktisch umzusetzen wären. Es bleibt unklar, wie Machtverhältnisse in Bewegung gesetzt und hegemoniale Strukturen transformiert werden können. Interessanterweise treten *Strategien des Widerstands* in der zeitgenössischen Kunstszene auf. Die Kritik des Orientalismus als öffentlicher Denkstil wird von künstlerischen Akteuren/Akteurinnen (Post-Orientalisten/Post-Orientalistinnen) durch die bildhafte Verarbeitung des Orientalismus in der Kunstfotografie vollzogen. Die Künstler/Künstlerinnen sind sich über die westliche Stereotypisierung des/der Orientalen/Orientalin im Klaren und arbeiten spezifiziert mit Konnotationen des Orientalismus. Es werden Konnotationen der Orientalmalerei des 19. Jahrhunderts übernommen und auf eine andere Art und Weise angewendet und/oder überformt. In ihren Kunstwerken werden verschiedene kulturelle Stilelemente und Symbole eingesetzt, wodurch ein spezielles künstlerisches Spannungsfeld aus Fremdheit und Vertrautheit entsteht. (vgl. artclvb 2012; Stranges 2003; Papastergiadis 2005) Dabei können Mythen der Orientalmalerei (bspw. Mythos um die verführerische sowie unterwürfige Orientalin) durch die Künstler/Künstlerinnen evoziert, re-definiert bzw. aufgelöst und/oder neue Mythen geformt werden. (vgl. Barthes 1991, 2012; Berger 2002) Diese zeitgenössische Künstlerszene bringt ein neues Kunstgenre

hervor: den *Post-Orientalismus*. Genauer definiert handelt es sich dabei um Künstler/Künstlerinnen der heutigen modernen westlichen Kunstszene, deren Wurzeln dem sogenannten *Orient* zugeordnet werden. Die post-orientalische Kunst birgt das Potential Machtdiskurse von innen heraus zu verändern, weil sie eine Reise in das Innere eines Diskurses *-Voyage In-* antritt und eine kritische Auseinandersetzung, Aufarbeitung und Reflexion des Orientalismus-Konzepts wagt. Der Orient wird unter der Prämisse des *Anderen* visualisiert, wodurch das *Zurücksprechen* in künstlerischer Form erfolgt. (vgl. Said 1994) Die Kunst könnte sich dabei als eine *Widerstandsform* herausstellen. Im Sinne Bhabhas ist dies eine Art der künstlerischen *Re-Vision*. (vgl. Bhabha 2000, 2012) Nach Luzenir Caixeta (2003) können ästhetische Aktionsformen eurozentrische Kulturhegemonien irritieren und eine Katharsis hervorrufen. Deshalb wird die Analyse der post-orientalischen Kunstfotografien im Zentrum der Dissertation stehen.

Der *Post-Orientalismus* erfüllt jene Funktion, den abstrakten exponierten Sinn des zu untersuchenden Mythos des *Orientalismus* zu begreifen. Die Künstler/Künstlerinnen führen vor, dass es weder natürliche noch ewige Mythen gibt. Die post-orientalische Kunst kann zur Bildung eines *Gegen-Mythos* führen. (Barthes 1991, 2012) Die Aufgabe des Gegen-Mythos besteht darin, die Mythen des Westens zu überformen und infolgedessen zu entmachten. Laut John Berger (2002) kann man mittels der Analyse von Kunstwerken jene Mythen der Vergangenheit erfassen, die unsere Gegenwart nach wie vor prägen. Demnach würde man dann die Orientalmalerei des 19. Jahrhunderts nicht mehr unter einem romantischen und nostalgischen Blickwinkel betrachten. Berger erklärt, dass Mythen einem Bedeutungswandel unterliegen können. Dies passiert, wenn sie in einem anderen Zusammenhang wahrgenommen werden. Die post-orientalische Künstlerszene vollzieht den Prozess dieser Umdeutung durch künstlerische Reproduktionen in einem *hybridisierten Kontext*. (vgl. Bhabha 2000, 2012). Nach Berger (2002) werden Mythen durch manche Reproduktionen in ihrer Existenz bestärkt oder auch umgeändert, gar dekonstruiert.

Die Rekonstruktion des neuen Zusammenhangs, in dem der orientalische Mythos eingebettet ist, lässt Rückschlüsse auf den sozialen Kontext zu. Dieser Kontext impliziert gesellschaftliche Rahmenbedingungen und spiegelt Veränderungen von Macht wider. Die Orientalmalerei und der Post-Orientalismus obliegen einem unterschiedlichen Kunstsystem, das anders in seiner Produktion, Distribution und Rezeption ist. Dies ist unter anderem auf den unterschiedlichen örtlichen, zeitlichen wie sozialen Kontext zurückzuführen.

Die in der folgenden Arbeit behandelten *post-orientalischen* Künstler/Künstlerinnen erwarben ihre künstlerische Ausbildung im Westen und sie leben und arbeiten auch dort. Die Biografien dieser Künstler/Künstlerinnen werden vom Thema Orientalismus begleitet, weil sie durch das Konzept des Orientalismus definiert werden. Nach Sartre (1996) wird einer Person immer eine bestimmte Rolle zugeschrieben, in diesem Fall jene des/der *orientalisch arabischen* Künstlers/Künstlerin. Seine/Ihre Identität wird dadurch an einem bestimmten Ort festgemacht. Der Begriff des/der *Orientalen/Orientalin* oder *Arabers/ Araberin* als Identitätskategorie beschreibt Spivak als das Ergebnis des kolonialen-imperialistischen Diskurses. (vgl. Dor Mar Castro Varela/ Dhawan 2005; Landry/MacLean 1996; Spivak 1999, 2008) Problematisch an solchen Begriffen und Bezeichnungen ist die *Homogenisierung* und *Essentialisierung* von Lebenserfahrungen. Zudem bezeichnet Spivak diese abstrakten Begriffe als *masterwords* und schlägt an deren Stelle den Begriff des *Subalternen* vor. Allerdings kommt Spivak zum Schluss, dass das Subalterne nicht sprechen kann. Dem Subalternen bleibt die Beteiligung am hegemonialen Diskurs verwehrt, weil soziale Exklusionen praktiziert werden. Künstler/Künstlerinnen dürfen nicht als Subalterne verstanden werden, weil sie nicht den charakteristischen Merkmalen des Subalternen entsprechen. (vgl. Spivak 2008) Zum einen gehören sie selbst nicht zu einer marginalisierten bzw. diskriminierten Randgruppe und zum anderen können sie sich auch artikulieren sowie im hegemonialen Diskurs einklinken. Allerdings kann ihre Kunst als Medium fungieren, wo sich das Subalterne artikuliert und sein Schweigen bricht. Somit können die Künstler/Künstlerinnen gewissermaßen als *agents* und *voices* dieser Subalternität aufgefasst werden. Im Kontext der *künstlerischen Hybridisierung* (vgl. Bhabha 2000, 2012; Papastergiadis 2005) kann dem Subalternen eine subjektivierte Sprache verliehen werden und im Idealfall sein subalternen Status aufgelöst werden. Im Zuge dieses künstlerischen Prozesses darf das Subalterne seinen Status jedoch nicht reproduzieren. Die Künstler/Künstlerinnen dürfen nicht zu Repräsentanten/Repräsentantinnen einer marginalen Gruppe avancieren, weil sie ansonsten existierende Machtmechanismen fortsetzen und bestärken. Es ist anzunehmen, dass die Künstler/Künstlerinnen sich nicht als *token victims* definieren: Sie nutzen schließlich nicht die Opferrolle des Subalternen für sich, weder marginalisieren sie sich selbst noch orientieren sie sich am *common sense* Denken. (vgl. Spivak 1999, 2008; Landry/MacLean 1996) D.h., dass die Künstler/Künstlerinnen nicht für jemanden sprechen, weil andernfalls ein ungleiches Verhältnis zwischen ihnen und dem Subalternen stabilisiert werden würde. Die Frage bleibt vorerst offen, ob in der hybriden Kunst die Auflösung des Subalternen auch tatsächlich gelingt. Es könnte auch nur eine leichte Abwandlung des Subalternen oder seine Projektion in einem anderen Kontext stattfinden.

Im Sinne Foucaults (1996) vollziehen die Künstler/Künstlerinnen die Form der *riskanten Widerrede der Parrhesia*. Sie unternehmen ein kritisches Denken wie Handeln, das keinen narzisstischen Motiven des Subjekts oder Kollektivs unterliegt. Konkret denunzieren sie künstlerische Praxisformen, indem sie diese in Frage stellen. Der Sprechakt entpuppt sich als ein Risiko, weil die Voraussetzung dieser Parrhesia ein hierarchischer Unterschied ist. Die hierarchische Differenz impliziert ein ungleiches Machtverhältnis zwischen dem Subjekt/Kollektiv, das die Widerrede vollzieht und jenen, an die die Parrhesia gerichtet ist.

Dass *arabische Künstler/Künstlerinnen im Westen* dem Subalternen eine subjivierte Sprache verleihen, kann Rückschlüsse auf die hybride Identität des/der Produzenten/Produzentin ermöglichen. Die Künstler/Künstlerinnen beziehen sich in ihrer Kunst auf die ihnen zugeschriebene Rolle des/der Orientalen/Orientalin und/oder Arabers/Araberin. Laut Sartre (1996) wird das Selbst durch die anderen definiert, wobei Zuschreibungen und die damit verbundene Realität stetig einem Wandel unterworfen sind: Denn Menschen können ihr Selbst entwerfen. So entwerfen Künstler/Künstlerinnen ihr Selbst im Zuge ihrer Kunst. Dieser neue Entwurf wird für andere sichtbar und infolgedessen auch real. Es erfolgt gewissermaßen eine Infragestellung des eigenen Subjekts, indem sie sich im Zuge der westlichen Orientmalerei und des damit verbundenen Konzepts des *other* selbst begegnen. Schlussfolgernd müsste eine Verbindung zwischen dem Kunstwerk und der Biographie des/der Künstlers/Künstlerin gegeben sein.

Laut Gloria Anzaldúa (1999) kann man mithilfe von Kunst Traditionen überwinden, das Schweigen brechen und Veränderungen herbeiführen. Sie selbst ist sowohl Poetin als auch Wissenschaftlerin und bezeichnet sich als *hybride Persönlichkeit*, die sich in den *borderlands* bzw. *Grenzbereichen* befindet. In diesem Raum ist der/die Künstler/Künstlerin einem Prozess der Veränderung und des Wandels ausgesetzt. Sie charakterisiert sich als „*agent of transformation*.“ (Anzaldúa 1999: 96) Die hybride Position zwischen den Kulturen verursacht ein Gefühl der inneren Unruhe und Verwirrung. Doch genau diese Unruhe ist der Schlüssel zum kreativen Akt: „*Living in a state of psychic unrest, in a Borderland, is what makes poets write and artists create*.“ (Anzaldúa 1999: 95) Die hybriden Künstler/Künstlerinnen befinden sich in einem unterbewussten Zustand der *Ambivalenz*, der ein kritisches Denken entfacht und zugleich ein Verbindungspunkt unterschiedlicher Phänomene sein kann. Für Anzaldúa ist der ambivalente Zustand ein Ausgangspunkt dafür, das angeblich Unvereinbare zusammen zu bringen. Im Zuge dieser Synthese bilden die hybriden Subjekte ein neues Bewusstsein heraus. In diesem Kontext ist dies das *post-orientalische Bewusstsein*. So ist der künstlerische Post-

Orientalismus als eine Folge des post-orientalischen Bewusstseins zu verstehen. In diesen *borderlands* kann sich ein Denken entwickeln, das sich von alten dichotomen und kategorisierenden Mustern wegbewegt und eine ganzheitliche Perspektive anstrebt. Es ist ein Denken, das eher inkludiert als exkludiert. Dabei ist der bewusste Bruch mit unterdrückenden, gewaltsamen und beklemmenden kulturellen wie religiösen Traditionen notwendig. Dieser Bruch wird mittels Kunst dokumentiert und kommuniziert. Diesen Prozess beschreibt Anzaldúa als einen emanzipatorischen Akt der Befreiung und Loslösung von der dominanten *white culture*. D.h., dass man mithilfe des künstlerischen Raumes soziale Phänomene einer Transformation unterziehen und somit auch umdeuten kann. Demnach sind hybride Subjekte in der Lage mittels Kunst einen Widerstandsakt zu leisten.

Bhabhas (2012) Konzept des *dritten Raumes* lässt den Prozess der *Hybridisierung* zu. Mittels Hybridisierung können neue Identitäten durch Aushandlung konstruiert werden. Er betont, dass die Formulierung einer post-kolonialen Gegenwart nur von einer post-kolonialen Position aus erfolgen kann. Laut Bhabha erweist sich die Auflösung des Orientalismus-Konzepts und der damit verbundenen Stereotypisierungen als etwas schwierig, weil sie durch ihre ständige Präsenz und Wiederholung einen festen Platz in der gesellschaftlichen Imagination erlangt haben. Homogenisierungen können jedoch vermieden und unter anderem sogar aufgelöst werden, indem man sich auf sogenannte *Zwischenräume* bezieht. Diese *Zwischenräume* sind in den wechselnden, unbewussten wie affektiven Bereichen des Dazwischen (*in-between*) der dominanten und sich zu unterwerfenden Kultur angesiedelt. Ein *Zwischenraum* ist ein Ort, an dem psychische Identifikationen und politische Neuverhandlungen beobachtet werden können. Nach Bhabhas Konzept ist die zeitgenössische hybride Kunst als ein Erfahrungsbereich zu definieren, wo *kulturelle Differenzen* und damit verbundene Hierarchien neu ausgehandelt werden. Es wird keine Identifikation mit *kulturellen Differenzen* zugelassen, sodass man sich nicht von diesen vereinnahmen lässt. Die hybride künstlerische Arbeit impliziert Mechanismen der Identitätskonstruktion im Spannungsfeld von Macht und Autorität. Bhabha fasst Macht als ein statisches Phänomen auf: Entweder man besitzt sie oder nicht; wohingegen Autorität dynamisch ist, weil sie verhandelt werden muss. Der Verhandlungsprozess entscheidet, wer als Person autorisiert oder de-autorisiert wird. Letztendlich kann man über die ausgehandelte Autorität zu Macht gelangen. Künstler/Künstlerinnen haben die Möglichkeit, im Zuge der Hybridisierung kulturell-autoritäre Repräsentationen durch unterschiedliche Artikulationsformen in Frage zu stellen und neu auszuhandeln. Dadurch können neue Machtstrukturen eingeführt und

Wissenssysteme irritiert bzw. destabilisiert werden. Kulturelle Symbole, Motive und Mythen können andere Bedeutungen sowie Sinnzuschreibungen erlangen.

Nun sind die als solche apostrophierten *Orientalen/Orientalinnen* selbst in den künstlerischen Diskurs involviert und wiederholen diesen auf eine unterschiedliche Art und Weise. (vgl. Du Plessis 2008; Papastergiadis 2005; Stranges 2003) Die hybride Kunst repräsentiert dynamische und fluide Konstruktionen, wodurch sie als *Widerstandsakt* gegen hegemoniale Diskurse zu interpretieren ist. (vgl. Bhabha 2012; Kain 2003) Die Künstler/Künstlerinnen sind sich sehr wohl über die evozierten Fremdbilder ihres Selbst im Klaren und nutzen diese als Anknüpfungspunkte für ihre Arbeit. Post-Orientalisten/Post-Orientalistinnen befinden sich als hybride Subjekte ständig im Prozess der Intervention und überschreiten gesetzte Grenzen. (vgl. Bhabha 2000) Im künstlerischen Raum treffen unterschiedliche Kulturen und darin implizierte Wissensbestände aufeinander, sodass es zu kulturellen Formationen und Praxen kommt. Dies kann zu Fragmentierungen und Umwandlungen *originaler Kulturen* führen, die in *hybride kulturelle Formationen* resultieren. (vgl. Bhabha 2000, 2012)

Es werden folgende forschungsleitende Annahmen aufgestellt:

- Im künstlerischen Raum können zum einen die Künstler/Künstlerinnen mittels Bildsprache Unausgesprochenes zur Sprache bringen und zum anderen können dort jene, die als sprachlos - *die Anderen*- definiert wurden, sprechen.
- Im künstlerischen Post-Orientalismus existiert das Subalterne nicht mehr. Im Post-Orientalismus geht es vor allem darum den Status des Subalternen aufzulösen.
- Subalternität kann sich erst dann auflösen, wenn sich das Subalterne zum authentischen Subjekt wandelt. Dem *other* wird ein Sprechvermögen zuerkannt, womit ihm nun als autonomer Handlungsakteur eine Subjekthaftigkeit zugeschrieben wird. Dieses Subjekt entfernt sich vom ehemaligen kolonisierten Objekt - dem *Arab other* - und kann sich nun im Zuge hegemonialer Diskurse positionieren.
- Die hybride Kunst kann als Werkzeug dienen, um dem Subalternen zum subjektiven Wandel zu verhelfen.
- Die Künstler/Künstlerinnen sind in der Lage, Strukturen und Verhältnisse von Macht in Frage zu stellen, weil sie über einen spezifizierten Handlungs- und Aktionsraum verfügen. Die post-orientalische Kunst verfügt über das Potential westliche Wissenssysteme und darin implizierte Konzepte zu irritieren. In der post-

orientalischen künstlerischen Praxis können Repräsentationsmuster der Orientalmalerei dechiffriert, unterminiert und neu formuliert werden.

- Post-Orientalisten/Post-Orientalistinnen folgen nicht der Intention die Stabilität spezifischer Machtverhältnisse und –strukturen aufrecht zu erhalten. Ihr Ziel ist es, das Bild des/der Orientalen/Orientalin aus der Kolonialzeit (das aus einer Fremdzuschreibung resultiert) umzustürzen und es einem Wandel zu unterziehen. Die Bildsprache der Orientalmalerei und infolgedessen die fremd definierte Identitätszuschreibung und Objektivierung des/der Orientalen/Orientalin wird durch die Anderen, in diesem Falle Künstler/Künstlerinnen, *aufgebrochen* und durch eine *neue subjektive Bildsprache* ersetzt, wie auch eine *neue post-orientalische Identität* entworfen. Identität ist in diesem Zusammenhang sowohl als stetige Produktion als auch als Positionierung zwischen den Kulturen aufzufassen und daher instabil, flüssig und wandelbar. Der künstlerische *Zwischenraum* tritt als Verhandlungsort von Identität auf.
- Künstler/Künstlerinnen können aufgrund ihrer Ausgangssituation als *Grenzgänger/Grenzgängerinnen* zwischen den Kulturen und infolgedessen als *Hybridwesen* einen kritischen sowie reflexiven Blick auf andere Kulturen werfen, der frei von westlichen Vorurteilen ist. Es wird sich erst am Ende der Dissertation herausstellen, ob den Künstlern/Künstlerinnen tatsächlich ein anderer Blick gelingt und inwieweit eine Irritation, Dekonstruktion, Transformation und letztendlich Re-Definition des Orientalismus-Konzepts stattfindet.
- Im Zuge der hybriden Kunst wird nicht nur die Relation zu Macht- und autorisierten Wissensstrukturen demaskiert, sondern es werden *konkrete Strategien des Widerstands* eingesetzt. Diese *Widerstandsstrategien* wirken etablierten Verhältnissen wie Formen von Macht und Autorität entgegen.
- Die Künstler/Künstlerinnen pflegen einen emotionalen Zugang zur Thematik und arbeiten aus dem Affekt heraus, was den revolutionären Ansatz ihrer Kunst bestärkt. Die post-orientalische Kunst kann als Machtinstrument fungieren, weil sie sowohl Gesellschaftskritik ausüben als auch diskursive Veränderungen initiieren kann. Der post-orientalistische Künstlertypus ist als neue künstlerische Avantgarde (vgl. Adorno 1981) zu definieren.

Adorno (1981) definiert Kunst als Antithesis zur Gesellschaft. Authentische Kunstwerke schreiben die Geschichte ihrer Epoche, sodass gesellschaftliche Kritik in ihnen inhärent ist. Nach Adorno impliziert Kunst immer einen Widerstand gegen inhumane Praktiken. So ist

Kunst durchaus in der Lage einen gesellschaftlichen Wandel zu initiieren. Dabei äußert sich der kritische Widerstand in einer ästhetischen Sublimierung. Post-Orientalisten/Post-Orientalistinnen nehmen eine hybride Zwischenposition in der zeitgenössischen Gesellschaft ein und pflegen ein spezifisches Vorgehen. Ihr Handeln charakterisiert sie als einen auffälligen Künstlertyp, weil sie sich gegen künstlerisch-gesellschaftliche Konventionen auflehnen, mit diesen brechen und sich dadurch eine entsprechende Autonomie verschaffen. Ihr künstlerisches Vorgehen kann durchaus als provokativ wahrgenommen werden. Laut Adorno können innovative Gedanken und Ideen erst im Zuge einer ästhetischen Provokation entstehen. Es ist davon auszugehen, dass der Post-Orientalismus den folkloristischen Denkstil des Orientalismus nicht fortführt. Die Künstler/Künstlerinnen scheinen einen dekonstruktiven Prozess der Subversion zu vollziehen und anzustreben, der eine Transformation dieses öffentlichen Denkstils initiieren kann.

Für die Soziologie ist Kunst als Analysegegenstand von Interesse, weil sich die Bildrezeption verändert hat. Im Anschluss an Benjamins (2003) Auffassung kann die künstlerische Fotografie aufgrund ihrer technischen sowie massenhaften Verbreitung (Internet, Kunstmagazine, Bücher etc.) den Gesamtcharakter der künstlerisch-orientalischen Strömung beeinflussen und die damit verbundene kollektive Wahrnehmung verändern. Außerdem charakterisiert Benjamin Kunstwerke als Kulturerbe, weil sie Geschichte in sich implizieren. Die Aura eines Kunstwerkes bezeugt diese Geschichte, wodurch das Werk zum historischen Zeugen mutiert. Die Aura der Kunstwerke wird in ihrer Rezeption im Hier und Jetzt bzw. durch die unmittelbare Wahrnehmung erzeugt. Demnach besitzen Kunstwerke eine Form von Autorität.

Nach Berger (2002) ist das post-orientalische Kunstwerk als Artefakt zu definieren. Artefakte können die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit herstellen und sind daher eine Quelle von kostbaren Erkenntnissen. Die Soziologin Roswitha Breckner (2010) versteht die Fotografie als eine Form der Weltwahrnehmung und -erzeugung, die eine soziale Wirklichkeit reproduziert. Des Weiteren fügt sie hinzu, dass die Fotografie als soziologischer Forschungszugang nicht weit verbreitet ist. Burkhard (2001) charakterisiert die Fotografie als eine starke ikonische Ausdrucksform, die eine eigene Realität darstellt. Künstlerische Projektionen implizieren laut Minh-ha (1989) Wahrheiten und verfügen über ein Eigen-Leben, weil sie nicht wirklich greifbar sind und sich somit selbst erschaffen. Ebenso besitzen Fotografien eine starke Aussagekraft bzw. Authentizität, die in ihrer rein sprachlichen Beschreibung verloren gehen kann. (Reichertz 1994) Laut Müller-Doohm (1997) verfügen

visuelle Botschaften über ein trügerisches Potential, denn Kunstwerke können beim ersten Anblick transparent erscheinen, obwohl sie bestimmte Ideologien repräsentieren. Durch die Rezeption dieser Kunstwerke wird der/die Betrachter/Betrachterin mit ihren Bedeutungs- und Sinngehalt konfrontiert. Die Entschlüsselung des Kunstwerkes auf seine implizierte Bedeutungs- wie Sinnstruktur scheint daher wesentlich.

Die romantische und/oder sexualisierte Darstellung der orientalischen Frau ist eines der beliebtesten Motive der Orientalmalerei des 19. Jahrhunderts, sodass bestimmte Mythen über die Orientalin evoziert wurden. (vgl. Kassatly Bagnole 2005; Klingenberg 2009; Shohat 1990) Dies würde erklären, warum die Frau in den post-orientalistischen Kunstwerken ein beliebtes Motiv und eher als Männer abgebildet ist. Die Künstlerin Lalla Essaydi (1999) beschreibt, dass die orientalische Frau in eine Opferrolle gedrängt wird, denn sie würde sowohl in der westlichen als auch arabischen Gesellschaft als sexualisiertes Objekt betrachtet und behandelt werden. Ihr Körper geht dadurch in den Besitz des Mannes über und gehört nicht ihr selbst. Essaydi betont, dass sie diesen Zustand nicht länger duldet und mit ihrer Kunst ein Zeichen gegen diese Objektivierung und Unterdrückung der Frau setzen will. Dies führt zu der Annahme, dass die post-orientalische Kunst eine sexuelle sowie individuelle Emanzipation der Frau anstrebt. Aus diesem Grund soll die post-orientalistische Frauendarstellung im Mittelpunkt der Analyse stehen. In diesem Kontext wird nicht nur das Verhältnis von Orient und Okzident neu aufgearbeitet, sondern auch Themen wie Geschlechtsverhältnis, Sexualität und Identität. Im Grunde findet eine neue Definierung des Orientalismus durch die post-orientalischen Künstler/Künstlerinnen statt.

### **Persönliche Motivation**

Mein Interesse an diesem breitgefächerten Themenfeld resultiert aus meiner Biographie. In Wien wurde ich als Tochter palästinensischer Eltern geboren. Die Familie meines Vaters zählt zur intellektuellen Schicht Jerusalems und meine Mutter stammt vom noblen und politisch einflussreichen Nashashibi-Clan ab. Schon früh kam ich mit Literatur in Kontakt, die sich mit dem Imperialismus, Kolonialismus, Orientalismus, Postkolonialismus und der damit verbundenen Identitätskonstitution für ein Volk, das sich entweder unter Besatzung oder in der Diaspora befindet, beschäftigt. Es kristallisierte sich immer mehr der Wunsch heraus mich als Soziologin in diesen akademischen Diskurs einzubringen. Vor allem stellte ich mir als eine im Westen aufgewachsene Sozialwissenschaftlerin folgende Fragen: *Was heißt es für mich als Soziologin in einer postkolonialen bzw. post-orientalischen Gesellschaft zu*

*forschen? Wie kann ich mich in diesen intellektuellen akademischen Diskurs einklinken und darin positionieren?* Ich bin davon überzeugt, dass ich durch die Auseinandersetzung mit der post-orientalischen Kunst Antworten auf diese Fragen finden werde. Den/Die Künstler/Künstlerin definiere ich als intellektuelle Figur, die in einen postkolonialen Kontext hineingeboren ist. Post-orientalische Intellektuelle können Gefahr laufen bestimmte *Zuschreibungen* zu erfahren bzw. mitunter als *other* wahrgenommen zu werden, wenn sie sich nun artikulieren und infolgedessen auch positionieren. Diese Problematik, welche mit dieser komplexen Artikulationsfrage zusammenhängt, greifen bedeutende postkoloniale Autoren/Autorinnen auf. So wie die post-orientalischen Künstler/Künstlerinnen sind auch ihre Arbeiten eine Form der *Autoreflexion*. Alle postkolonialen/post-orientalischen Intellektuellen scheinen in dieser ambivalenten Position gefangen zu sein. Deshalb beschäftigt mich folgende Frage: *Welche Folgen hat diese Wahrnehmung auf meine gesellschaftliche, berufliche und intellektuelle Positionierung?*

Wieso ich die Verbindung zur Kunst herstelle, kann aus der mir fremd auferlegten und auch nicht zutreffenden Identitätszuschreibung vonseiten der Orientalerei erklärt werden. Meine Liebe zur Kunst entwickelte sich bereits im Kindesalter aufgrund der häufigen Museumsbesuche mit meinen Eltern, wodurch eine persönliche Begegnung mit der Orientalerei schon sehr früh stattfand. In ihrer ästhetischen Komposition und künstlerischen Aufarbeitung sind die Gemälde der Orientalerei wunderschön und wahre Meisterwerke. Allerdings vermitteln sie ein Orientbild, das der Realität nicht entspricht. Im Unterschied zu den anderen Betrachtern/Betrachterinnen war mir klar, dass Orientalerei reine Fantasiegebilde darstellt. Das einfache unzivilisierte Beduinenleben oder die lasziven Haremsdamen standen im krassen Kontrast zu dem mir vertrauten sehr westlich-geprägten und zivilisierten Orient. Meiner Ansicht nach berichtigen die Werke der post-orientalischen Kunstszene in gewisser Weise den verzerrten Blick auf den Orient. Ihr hybrider Blickwinkel und der damit vollzogene Perspektivenwechsel sowie ihre angewendeten Strategien könnten der Soziologie von Nutzen sein.

Forschungsleitende Fragen meiner Dissertation lauten:

- *Kann die Kunst einem fremd bestimmten Subjekt bzw. einem verdinglichten Objekt zum selbstbestimmten Subjekt verhelfen, indem sie ihm eine eigene Sprache verleiht?*
- *In welcher Form trägt die Kunst dazu bei, aus der Herrschaft des Orientalismus und ihrer Definitionsmacht auszubrechen? Gelingt es ihr tatsächlich Objektivierungen und Entfremdungen entgegenzusteuern?*

- *Was kann die Soziologie von der post-orientalischen Kunst für ihre theoretische und methodische Praxis übernehmen?*

# 1. Theoretische Abhandlung

## 1.1. Der Orient: Zur Schöpfungsgeschichte eines westlichen Konzepts

In Edward Saids Werk *Orientalismus* (1985, 2009) wird die These vertreten, dass dominante Kulturen durch die Repräsentation *anderer* Kulturen erst erschaffen werden. Demnach gibt es keinen realen Orient, weil er ein imaginäres Konstrukt des Westens ist. Gelehrte aus dem Westen schufen das Orientkonzept in Folge einer akademischen Wissensaneignung. Im 18. Jahrhundert wurde der Orientalismus als akademische Disziplin begründet und ständig durch die Kolonialmächte auf- und ausgebaut, um die bestehenden Herrschaftsverhältnisse zu stabilisieren. Diese Disziplin verhalf zur kulturellen, ökonomischen und militärischen Dominanz über den Orient. Einen Ort und dessen Leute genau zu studieren ist laut Said eine Strategie der Weltbeherrschung. Hier bezieht sich Said auf Foucaults Ansatz, dass Wissen auch Macht bedeutet und Machtdiskurse von einer Dialektik von Information und Kontrolle geprägt sind.

*„Das Wissen über einen solchen Gegenstand verleiht Macht und Autorität- was in diesem Fall für >>uns<< bedeutet, >>ihm<<, dem orientalischen Land, seine Autonomie streitig zu machen, da wir es kennen und es in gewissem Sinne so existiert, wie wir es kennen.“* (Said 2009: 45)

Der Orientalismus kann als ein Instrument angesehen werden, um die Kolonialherrschaft zu rechtfertigen und zu legitimieren. Laut Said wurde der Orient nicht vom Westen entdeckt sondern ein bestimmtes Gebiet *orientalisiert*.

*„Wenn der Begriff Orient nicht einfach als Synonym für den gesamten asiatischen Osten oder für das Ferne und Exotische stand, bezog er sich meist nur auf den islamischen Bereich.“* (Said 2009: 93)

Die innere Struktur des Orientalismus beruht auf einem Stereotypenregime bzw. dichotomen Repräsentationssystem. Okzident und Orient werden einander gegenübergestellt und ihnen werden gewisse Attribute zugeschrieben. Dabei ist anzumerken, dass der Okzident als das machtvollere und stabilere Konstrukt hervortritt. Die Grenzziehung zwischen Orient und Okzident ist das Ergebnis eines Machtdiskurses, welchen Said mit dem Begriff *imaginative*

*geography* besetzt. Diese Grenzziehung ist die Grundvoraussetzung für die Konstruktion von Entitäten und Identitäten. Die Herausarbeitung von Differenzen entpuppt sich als ein herrschaftsstabilisierendes Moment im kolonialen Diskurs. Klassifizierungen und Kategorisierungen werden Mittel einer Distinktion, um das Konzept des *Anderen* bzw. *other* zu entwerfen und es aufrechtzuerhalten. Er kommt zu dem Schluss, dass Identitätskonzepte auf rassifizierenden und/oder nationalen Kategorisierungen beruhen. Die *imaginative geography* bezieht die Sicht der *Orientalen* gar nicht ein. Allein die Kolonialherren -*wir*- setzen die Grenzen, wodurch *die Anderen* konstituiert werden. Das Problematische an dieser Differenzierung und der damit verbundenen Kategorisierung ist die Polarisierung. Eine unvoreingenommene Begegnung von unterschiedlichen Kulturen, Traditionen und Gesellschaften wird dadurch eingeengt und zur Herausforderung.

Nach Maslow (1977) ist der Drang des Menschen nach Ordnung, um eine gewisse Orientierung beizubehalten, ein Phänomen, das in jeder Zeit und an jedem Ort wiederzufinden ist. Dieses Bedürfnis des Menschen nach Struktur entspringt aus dem Verlangen nach einer gewissen Sicherheit, nach Stabilität und Schutz. Diese psychologisch gesteuerte Motivation kann erklären, wieso wir die Welt, die wir so kennen, in Kategorien aufteilen und Stereotypisierungen stattfinden. Es sind vom Menschen gesetzte Grenzen, die eine strukturierte Wirklichkeit herbeiführen, bspw. Staatsgrenzen. Ebenso weist Bail (2008) darauf hin, dass Menschen durch Staatsgrenzen in soziale Gruppen unterteilt werden. Neben den Staatsgrenzen sind es vor allem symbolische Grenzen, wie *race* und *gender*, die soziale Identitäten mitgestalten und Differenzierungen stützen. Insbesondere ist der Einsatz symbolischer Grenzen mit viel Emotionalität verbunden, weil diese das Gemeinschaftsgefühl hervorheben. Symbolische Grenzen können jedoch zum Verhängnis werden, indem sich durch sie eine übertriebene nationale Identität herausbildet, die rassistische Züge aufweisen kann und die Ablehnung und Abweisung *anderer* Personen zur Folge hat sowie diese legitimiert. (Bail 2008)

Nach Said (1985, 2009) werden Unterschiede zwischen Kolonialherren und Kolonialiserten stabilisiert, indem bspw. im Namen der Engländer gesprochen und dabei das Pronomen *wir* benutzt wird. Dieses Pronomen charakterisiert eine autoritäre, zivilisierte und westliche Welt, die über den Orientalen steht. Außerdem kann man nicht direkt für die Orientalen sprechen, weil sie eine *andere* Sprache sprechen. In diesem Sinne kann man nur *über* und nicht *für* die Orientalen sprechen. Said erklärt, dass wenn man *über* jemanden spricht, dieser automatisch in eine untergeordnete hierarchische Struktur eingliedert wird. Diese Konstellation spricht

dem Orientalen die Unmündigkeit zu. Wohingegen *für* jemanden zu sprechen, eine positive emotionale Beziehung widerspiegeln würde, weil man sich für jemanden einsetzt und in einer moralisch unterstützenden Haltung befindet. Die im Kolonialismus eingesetzte Sprache zeigt das ungleiche Verhältnis zwischen Westen und Orient auf und hebt ihre Differenzen hervor. Der Orientale wird mundtot gemacht und für unmündig erklärt, weil ihm der Westler seine Stimme leiht. Said kommt zur Erkenntnis, dass jene, über die gesprochen wird, selbst keine Stellung beziehen.

Es ergibt sich dadurch folgende Konstellation:

*„Hier sind die Westler und da die Orientalen. Erstere herrschen, Letztere müssen beherrscht werden, was gewöhnlich bedeutet, ihr Land zu besetzen, ihre inneren Angelegenheiten genau zu regeln, ihr ganzes Hab und Gut in den Dienst oder einen oder anderen westlichen Macht zu stellen.“* (Said 2009: 49)

Diese Beziehung setzt einen starken und einen schwachen Partner voraus. Der Europäer wird als vernünftig, tugendhaft, erwachsen und normal charakterisiert, wohingegen der Orientale als unvernünftig, verdorben, kindisch und anders gilt. Ebenso werden dem Orient Attribute zugeschrieben, die den sexuellen Fantasien der Europäer über eine orientalische Frau entspringen: Der Orient wird als exotisch, mysteriös, wild und fruchtbar konnotiert, wobei der Orient des 19. und 20. Jahrhunderts als minderwertig und korrekturbedürftig gesehen wird. Der männliche Araber wird entweder in eine moralisch verwerfliche oder existenziell vernachlässigte Position gesetzt, indem er als Schurke, lüsterner Mann oder arabischer Nomade usw. dargestellt wird. Der Mythos des unterentwickelten Arabers wird dadurch aufrechterhalten und die Vorstellung vom fortschrittlichen Europäer gefestigt.

Das Studiengebiet des Orientalisten aus der Kolonialzeit ist von abstrakten Annahmen geprägt, die seine Theorien stützen. Die Orientalistik produziert neben direkten Kenntnissen ein Scheinwissen über den Orient. Dieses Scheinwissen, das sich in Kunst und Literatur widerspiegelt, manifestiert sich unter anderem in der Vorstellung eines mystischen Orients.. Diese Illusion des Orients beruht auf einer diffusen Mythologie, welche zum einen das edle Idealbild des Orients schafft und zum anderen auch Vorurteile auslöst. Konkret beruhen der Orient und Orientale auf einem narzisstischen Selbstbild des Westens. Der Orient wird auf die westlichen Bedürfnisse abgestimmt. Mithilfe des Orientalismus wird ein imaginärer Ort voller Fantasien und Mythen geschaffen.

Laut Said ist die Postmoderne durch die Verbreitung stereotypisierter Orient-Darstellungen geprägt. Er spricht die Problematik an, dass der Orient eine Standardisierung durchläuft und durch kulturelle Klischees charakterisiert wird. Diese sind durch demütigende Ideen und Rassismus gekennzeichnet. Wissenschaftliche, künstlerische und literarische Diskurse des 19. Jahrhunderts begünstigen diesen Zustand, um das Bild des mysteriösen oder dämonischen Orients zu festigen. Betrachtet man die sozial-politische Geschichte der Orientalmalerei, so hegt sie Vorurteile gegen die arabische Bevölkerung und den Islam. Der Araber/Muslime hat nicht die Chance in diesem fertigen Konstrukt Stellung zu beziehen. Es besteht nämlich die Annahme, dass der Orientale/Araber/Muslime über keine politische Meinung verfügen kann und somit als politischer Akteur gar nicht existiert. Die Fähigkeit zur eigenen Existenz wird ihm abgesprochen und dadurch bestimmt der Westen über sein Schicksal.

Konzepte des Orientalismus beeinflussen bis zur heutigen Zeit das Bild über den Orient und den sogenannten Orientalen. Said versteht den Orientalismus keineswegs als positives Denkmodell, sondern als eine Denkhemmung bzw. gar ein Denkverbot. Im Zuge dieses Konzepts werden die Überlegenheit des Westens und die Unterlegenheit des Orients betont. Orientkonzepte aus der Kolonialzeit, wie bspw. das der Orientalmalerei, haben eine starke Wirkung auf die Gegenwart.

## **1.2. Imperialismus-Kolonialismus-Eurozentrismus**

*„Zunächst und grundsätzlich meint Imperialismus das Nachdenken über, die Besiedlung von und die Aufsicht über Land, das man nicht besitzt, das in weiterer Ferne liegt und von anderen bewohnt oder besessen wird. Aus vielerlei Gründen zieht er gewisse Leute an und bedeutet für andere oft unausgesprochenes Elend.“* (Said 1994b: 41)

Des Weiteren führt Edward Said an, dass es auf der Welt keine unbewohnten Räume mehr gibt und die Geographie uns dabei hilft, die Welt zu unterteilen. Jeder/Jede Erdbewohner/Erdbewohnerin ist somit im geographischen Kampf involviert. Dieser Kampf ist äußerst komplex, weil er nicht nur mit Waffen und Soldaten geführt wird, sondern auch mit Ideologien, Formen, Bildern und Imaginationen. Mit dem Begriff *Zeitalter der Imperien* ist die Ära des Hoch-Imperialismus gemeint, welche sich bis zum Ende des zweiten Weltkrieges erstreckt. Die Phase des Postimperialismus kann nach der Dekolonialisierung Mitte des 20. Jahrhunderts festgemacht werden. Zwar haben nach dem zweiten Weltkrieg Großbritannien, Frankreich und andere Staaten ihre Kolonien aufgegeben, doch wird laut T.S.

Elliot (1952) der Einfluss dieser Ära niemals erlöschen, denn sie hat die kollektive Erinnerung, Wahrnehmung und Identität von Menschen geprägt und deren Wirklichkeit geformt. Sie übt nach wie vor einen Einfluss auf die kulturellen, ideologischen, sozialen, politischen und ökonomischen Strukturen auf beiden Seiten aus. Gelehrte, Schriftsteller, Verwalter, Reisende, Kaufleute und Künstler dieser Kolonialmächte prägen die Realität durch eine kollektive Wahrnehmung, die von der westlichen Gesellschaft internalisiert wird. Said fasst zusammen, dass sich der Imperialismus tief in Europa des 19. Jahrhunderts verwurzelt hat und koloniale Strukturen die Wahrnehmung und Wissensformen der gegenwärtigen Gesellschaft prägen. Er erklärt, dass der Westen noch eine nostalgische Sehnsucht nach dem Imperium hegt. Doch verschleiert diese romantische Nostalgie Tatsachen, wie die Beherrschung und Unterdrückung anderer Völker. Aus diesem Grund ist eine akademische Auseinandersetzung mit der Kultur, den Ideologien und den Konzepten des Imperialismus notwendig. Allerdings sieht es der Wissenschaftler als eine große Herausforderung an, sich vom kurios abstrakten und eurozentrischen Orientbild zu verabschieden. „*Andererseits ist die Entmystifizierung der kulturellen Konstrukte, >>unserer<< wie >>ihrer<<, ein neuer Sachverhalt, mit dem uns Fachleute, Kritiker und Künstler inzwischen vertraut gemacht haben.*“ (Said 1994b: 402)

Nach der Dekolonialisierung ist eine Zuwanderung der ehemaligen Eroberten in den Westen zu beobachten. Eine große Population von Arabern/Araberinnen, Afrikanern/Afrikanerinnen oder Indern/Inderinnen der früheren Kolonial-Territorien arbeiten und leben im Westen.

Die Nachwirkung kolonialer und imperialer Konflikte ist spürbar, weil sie heimatlose Wanderer, Nomaden und Vagabunden hervorbringt. Diese haben sich nicht an die neuen Strukturen imperialistischer Macht angepasst und werden deswegen als Außenseiter stigmatisiert. Nach Said bewegen sich diese Menschen zwischen dem Alten und Neuen. Ihre besondere Eigenschaft liegt darin, Spannungen, Unentschlossenheiten und Ambivalenzen der sich begegnenden Territorien zu artikulieren. Said betont, dass gerade Heimatlose strukturelle Veränderungen initiieren können. Aus heutiger Sicht sind es jene Menschen mit einem Migrationshintergrund aus den ehemaligen Kolonien. Sie scheuen sich nicht davor subjektive Energien freizusetzen, um sich aus diesem imperial-kolonialistischen Konstrukt zu befreien und zur inneren Ruhe zu gelangen. Die subjektive Entfaltung kann bspw. in künstlerischer oder literarischer Form erfolgen. Dabei sollen sie die Rigidität fest eingefahrener binärer Strukturen durchbrechen. Im Zuge dieser Befreiung geht es nämlich um die Versöhnung unterschiedlicher Kulturen und ihre Synthese. Dieser Befreiungsakt wird von Frantz Fanon

(1978) als ein Prozess begriffen, bei dem das Selbst im Zuge dieser Entdeckungsreise sein eigenes Bewusstsein entwickelt. Kulturen und Geschichten können dadurch neu erfasst, artikuliert und geschrieben werden. Fanon erklärt, dass der Imperialismus vom nationalen Bewusstsein angetrieben wird und Menschen in autonome Stämme und Kulturen spaltet. Solche imperialistischen Formen können in Zukunft vermieden werden, indem man ein politisches und soziales Bewusstsein entwickelt. Dies soll der Gefahr entgegenwirken einen ähnlichen imperialistischen Diskurs zu wiederholen. Laut Fanon haben die Kolonialherren die Geschichte geschrieben, das Land nach ihren Vorstellungen erschaffen und Mythen über die Fremden in die westliche Welt gesetzt.

Fanons kritische Perspektive auf die westliche Kulturhegemonie impliziert den psychoanalytischen Aspekt der Kolonialisierung. Er spricht von der Kolonisierung des Bewusstseins. Das Augenmerk wird auf das rassistische Verhältnis der Kolonialherren zu den Kolonisierten gesetzt. Seiner Auffassung nach kann die Identität des *autonomen weißen Mannes* erst durch die Konstruktion des *schwarzen Mannes* zustande kommen. So gesehen, funktioniert der Subjektivierungsprozess des *weißen Mannes* mittels Distinktion. Ein reflexiver Akt kann als ein Befreiungsprozess charakterisiert werden, weil dieser Desorientierungen und neue Entdeckungen miteinschließt. Es ist kein ruhender Akt der Intro- oder Retrospektion, sondern die Vergangenheit wird neu gegliedert, um das erlebte Trauma der Kolonialisierung aufzuarbeiten. In diesem Prozess werden soziale und psychologische Muster des Westens reflektiert, um die Positionen des Kolonisierten und der damit verbundenen Herren-Sklaven Beziehung nachzuvollziehen. Dies ist laut Fanon zugleich eine kritische Selbstprüfung und ein Neubeginn, indem man sich von auferlegten Strukturen befreit und sich seine idealen Lebensbedingungen selbst schafft. Dieser Befreiungsprozess ist eine ständige Subversion von Identität und Autorität, weil er Erfahrungen und Konzepte der Entortung und Entfremdung mit einbindet.

Nach Edward Said ist der Imperialismus als „*die Praxis, die Theorie und die Verhaltensstile eines dominierenden großstädtischen Zentrums, das ein abgelegenes Territorium beherrscht; >>Kolonialismus<<, der nahezu immer eine Folgeerscheinung des Imperialismus ist, bedeutet die Verpflanzung von Siedlungen auf entlegenes Territorium.*“ (Said 1994b: 44)

Michael Doyle (1986) Definition des Imperialismus besagt, dass ein Staat im Alleingang die Politik einer anderen politischen Gesellschaft kontrolliert. Die eigenen politischen Interessen werden durch Gewalt, politische Kooperationen oder wirtschaftliche, soziale und kulturelle

Abhängigkeitsverhältnisse durchgesetzt. So gesehen ist der Imperialismus ein politisch-sozialer Prozess, um das Imperium aufrechtzuerhalten.

Said hebt hervor, dass weder der Imperialismus noch der Kolonialismus als einfache Akte der Aneignung zu sehen sind, denn sie sind in ihrem Aufbau, ihren Verstrickungen und ihrer Wechselbeziehung äußerst komplex und dynamisch. Sie werden von Ideologien und Vorstellungen angetrieben, wonach gewisse Territorien eine Herrschaft benötigen. Vor allem theoretische Konzepte von überlegenen und unterlegenen Rassen waren für die Konstitution dieses Machtdiskurses ausschlaggebend. Die Unterteilung in Araber/Araberinnen, Inder/Inderinnen, Berber/Berberinnen, Afrikaner/Afrikanerinnen usw. ist ein Projekt des kolonialen-imperialen Bewusstseins. Außerdem stützt nach Said die Trennung von Menschengruppen aus rassistischen und religiösen Gründen die europäische Präsenz des Weißen. Den Anderen wird ein Nativismus zugesprochen, wohingegen die Weißen aus einem nationalen Bewusstsein agieren und handeln. (Said 1994b)

Eine Kultur setzt sich aus Elementen unterschiedlicher Repräsentationen zusammen. Diese Elemente der Repräsentation differieren von Kultur zur Kultur in ihrer Kreation, Zirkulation, historischen Verankerung und Deutung. Said merkt an, dass nur selten kulturelle Repräsentationsformen auf ihre politisch-soziale Grundlage hin analysiert werden.

Said kommt zur folgenden Erkenntnis: *„Niemand ist heute nur ganz und rein eines. Bezeichnungen wie Inder, Frau, Muslim oder Amerikaner sind nicht mehr als erste Orientierungssignale, die, wenn man sie auch nur einen Augenblick lang in die tatsächliche Wirklichkeit weiterverfolgt, alsbald verlöschen. Der Imperialismus konsolidierte die Mischung von Kulturen und Identitäten weltweit. Seine schlimmste und paradoxeste Gabe aber war es, die Menschen glauben zu machen und glauben zu lassen, sie seien einzig, hauptsächlich bzw. ausschließlich weiß oder schwarz oder westlich oder orientalistisch. Aber so wie menschliche Wesen ihre eigene Geschichte machen, so machen sie auch ihre eigenen Kulturen und ethnischen Identitäten. Niemand kann die dauerhaften Prägezeichen langer Traditionen, anhaltender Besiedlung, nationaler Sprachen und kultureller Geographien leugnen; doch es scheint- abgesehen von Angst oder Vorurteil- keinen Grund zu geben, auf ihrer Trennung und Unvergleichlichkeit zu beharren, so als ob alles gewesen sei, worum das menschliche Leben kreiste.“* (Said 1994b: 442)

Der Eurozentrismus beginnt bei Said durch die Repräsentation des *Anderen* durch den Westen. Said kritisiert die rassistische und eurozentrische Haltung der Europäer/Europäerinnen im Zuge des Imperialismus. Laut Dor Mar Castro/Dhawan (2005) vernachlässigt er allerdings die Tatsache, dass Menschen dazu neigen, eine solche Haltung einzunehmen, wenn sie mit dem Fremden konfrontiert sind. Ethnozentrismus ist oft unvermeidbar, weil man von den Vorgaben der eigenen Gesellschaft ausgeht. So wird nicht nach Gemeinsamkeiten gesucht, sondern nach Differenzen, denn die eigene Welt wird mithilfe von Abgrenzung konstruiert. Im Zuge dieses Abgrenzungs-Prozesses wird die Figur des *other* geschaffen. Dieser Vorgang reduziert Komplexität, sodass konstatierte Unterschiede und Stereotypisierungen entstehen.

Nach Minh-ha (1989; 1991) liegt das Problem einer eurozentristischen Sichtweise darin, dass von einem moralisch höher bewerteten Selbstkonzept ausgegangen wird. Aus dieser selbstbezogenen Perspektive heraus wird das *Andere* beobachtet und zwangsläufig minder bewertet. Das Ergebnis ist die Konstruktion von zwei Menschengruppen: *the same* and *the other*. Ersteres sind diejenigen, die der eigenen Herkunft entsprechen und diese Definierung festmachen. Zweiteres stellt das Fremde und somit ihr Gegenteil dar. Die Wissenschaftlerin spricht sich stark gegen die starre Konzeption von *same/us* vs. *other* bzw. *we* vs. *they* aus. Sie weist darauf hin, dass die westliche Sprache und auch ihre Wissenschaft diese Differenzierungen schaffen. Des Weiteren führt sie an, dass das *other* viele Bezeichnungen vom Westen zugeschrieben bekommen hat, manche davon gehen bis in die Antike zurück: die Außenseiter, Barbaren, Heiden, Ungläubigen, Wilden, Nativen, Unterentwickelten usw. Letztendlich dienen solche Kategorisierungen dazu, die westliche hegemoniale Position zu stützen. Wie auch die Sozialwissenschaftlerin Chandra Talpade Mohanty mit folgender Aussage unterstreicht: „*Ohne die Diskurse, die die Dritte Welt schaffen, gäbe es keine einheitliche und privilegierte erste Welt.*“ (Mohanty 1988: 160)

Trinh T. Minh-ha (1989) kritisiert, dass die westliche Human- und Sozialwissenschaft, insbesondere die Anthropologie, von der Annahme ausgeht, einer universalen neutralen Sprache zu unterliegen. Aus westlicher Sicht ist die Anthropologie nicht dem Kolonialismus entsprungen, sondern ein Resultat der Aufklärung, die nach der Wahrheit strebt. Wissenschaftlern/Wissenschaftlerinnen können bei diesem egozentristischen Arbeitsvorgang Fehler unterlaufen, die sie selbst nicht erfassen. Kritisch betrachtet auch Anzaldúa die anthropologische Wissenschaft: „*Ethnocentrism is the tyranny of Western aesthetics. An Indian mask in an American museum is transposed into an alien aesthetic system where what*

*is missing is the presence of power invoked through performance ritual. It has become a conquered thing, a dead "thing" separated from nature, therefore, its power."* (Anzaldúa 1999:90)

Minh-ha's Auffassung nach betreibt der Westen eine verzerrte Darstellung der Wissenschaft, Geschichte und Politik. Sie schreibt dem Westen bis heute eine anhaltende Überheblichkeit gegenüber anderen Kulturen zu. Zudem weist sie auf die paradoxe Situation hin, dass die westliche Wissenschaft definiert, wer ein/eine Rassist/Rassistin oder ein/eine Kolonialist/Kolonialistin ist. Eigentlich sind es die *native*, welche den Rassismus und Kolonialismus am eigenen Leib erfahren haben und solche Definitionen besser formulieren können. Diesen Zustand führt Minh-ha auf die kolonialistisch-westliche Vorstellung zurück, dass die *native* selbst unfähig sind, ihre eigenen Interessen zu repräsentieren. Derartige Entwicklungen tragen dazu bei, dass das *other* einen Prozess der Verfremdung durchläuft: Die vermeintlich *Machtlosen* haben die Sprache der *Machtvollen*, jene der ehemaligen Kolonialherren, erlernt und ordnen sich nun dem westlichen System unter. Das koloniale Ziel, die Wilden zu zivilisieren, habe sich in die Mission des *making equal* umgewandelt. Nichteuropäer/Nichteuropäerinnen nehmen die europäische Kultur, deren Sichtweisen und Prinzipien an und internalisieren ihre Werte wie Normen. Auch Anzaldúa argumentiert, dass die *eigene bzw. ursprüngliche Kultur* immer mehr an Bedeutung verliert: "*The dominant white culture is killing us slowly.*" (Anzaldúa 1999: 108) Papastergiadis (2005) hat eine andere Meinung zu diesem Thema. Demnach ist die Verdrängung der *eigenen Kultur* nicht zwingend erforderlich, wenn die Zusammenführung der *eigenen* mit der *dominanten* Kultur durch das *other* erfolgt. Das Ergebnis dieser Synthese sind hybride Kulturformationen. Er hebt hervor, dass in der zeitgenössischen Kunstszene im Westen solche hybriden kulturellen Formen zu beobachten und von großer Bedeutung dafür sind, um starre Kategorisierungen und Stereotypisierungen des *other* einer Transformation unterziehen zu können.

### **1.3. Kritik an Edward Said**

Ein Kritikpunkt an Saida's Theorie ist seine Vernachlässigung des Geschlechterverhältnisses im Orientalismus-Diskurs und somit die fehlende Genderanalyse. Said rechtfertigt diese Schwachstelle seiner Theorie, indem er den Orientalismus zu einem maskulinen Diskurs erklärt: So hätten sich die Kolonialmächte nur für die männlichen Orientalen interessiert. Hastings (2011) wirft ihm vor, dem *Discourse of Heterosexuality* zu unterliegen. Saida's

Argument ist kritisch zu betrachten, weil der Orientalismus-Diskurs sehr wohl vergeschlechtlicht ist. Dies manifestiert sich bspw. in der künstlerischen Darstellung der exotisch-erotischen Orientalin, die den Orient symbolisieren soll. Viele wissenschaftliche Publikationen kommen zu dem Schluss, dass der Orient durch den Westen feminisiert wird. (vgl. Klingenberg 2009; Lane 1995; Lewis; 1995; Yegenoglu 1998) Dem Orient wurden die Attribute einer Frau zugeschrieben: passiv, willenlos und willig. Es folgte der Glaube, dass der feminine Orient vom maskulinen Okzident eingenommen werden musste. So gesehen machte sich die westliche Malerei den Orient zu seinem Eigentum, was sowohl seine imaginäre sexuelle Eroberung sicherte als auch die damit einhergehende koloniale Macht legitimierte.

Wissenschaftlern/Wissenschaftlerinnen werfen Said einen einseitigen und anklagenden Ton vor. Die von ihm vollzogene Homogenisierung und Essentialisierung des Orients und Okzidents würde eine Dichotomie schaffen. Der Westen wird von ihm genauso reduktionistisch betrachtet wie der Orient vom Westen. (vgl. Dor Mar Castro/Dhawan 2005) Doch ich finde diese zugespitzte und provokative Herangehensweise an die Thematik sowohl interessant als auch von großer Wichtigkeit, weil Sachverhalte direkt in Frage gestellt werden und dadurch eine dynamische wissenschaftliche Diskussion entsteht. Hätte Edward Said nicht so eine radikale wissenschaftliche Herangehensweise eingeschlagen, wäre vermutlich nie ein solcher akademischer Diskurs um Orientalismus, Imperialismus und Kolonialismus entstanden.

Nach Said wurde der Blick auf den Orient nach dem 18. Jahrhundert niemals revidiert. Zum einen ist das nicht korrekt und zum anderen steht das im Widerspruch zu seinen späteren Behauptungen, wonach bspw. im 20. Jahrhundert der Blick auf den Orient einer Veränderung unterlag. Außerdem kann Said nicht genau darlegen, woraus der Orientalismus entstanden ist. Er vernachlässigt die prozessuale Natur hegemonialer Systeme, die Machtverhältnisse ständig restrukturiert und stabilisiert. Bei ihm kommt eine alternative Sicht nicht direkt zur Sprache. Seine These könnte man fast als einen totalisierenden Impetus betrachten, der keinen Raum für Widerstand und Veränderung zulässt.

Said distanziert sich in seiner späteren Schaffensphase von Foucaults Machttheorie, weil sie ihm zu pessimistisch und deterministisch erscheint. Außerdem würde Foucaults Machtansatz wenig Raum für Widerstand und neues Denken zulassen, sodass Dualismen nicht überwunden werden können und kein neuer Blick auf die Anderen möglich ist. Zudem würde Foucault gänzlich auf Konzepte wie Wille und Intention verzichten. Diese sind laut Said aber von

Bedeutung, um das hegemoniale System anzugreifen. Doch fehlt es Said genauso wie Foucault an einer spezifischen Widerstandstheorie, um dem hegemonialen Diskurs entgegenzuwirken. In seinen Werken demaskiert Said Machtverhältnisse und beschreibt, wie diese funktionieren. Allerdings zeigt er nicht auf, wie solche Machtverhältnisse in Bewegung gesetzt werden können. Machtdiskurse des Kolonialismus werden von ihm genau beleuchtet, doch vernachlässigt er Widerstandsdiskurse der Kolonialiserten. Dies könnte ein falsches Bild projizieren, das den Kolonialiserten als passives und widerstandsloses Subjekt darstellt. Edward Said wehrt sich gegen diesen Vorwurf, da er den Orient innerhalb des imperialen Diskurses nicht als gleichberechtigten Gesprächs- und Interaktionspartner Europas definiert. Außerdem würde der Orientale immer als das schweigende Andere dargestellt. (vgl. Dor Mar Castro/Dhawan 2005; Said 1994a, 1994b)

Edward Said (1994a, 1994b) erwähnt eine mögliche Art des Widerstands und der damit verbundenen Transformation hegemonialer Strukturen: Das *Zurück-Schreiben* der ehemaligen Kolonialiserten. Auf diese Widerstandsform soll im folgenden Abschnitt genauer eingegangen werden.

#### **1.4. Kunst als Widerstandsstrategie: Durch die Augen des Anderen**

Das *Zurück-Schreiben* beschreibt Said als einen bewussten und kraftvollen Akt, um westliche Machtdiskurse von innen heraus zu verändern. Said sieht Kultur und Identität als komplexe Phänomene an, die eng mit Herrschaftsverhältnissen verstrickt sind. Doch versteht er sie nicht als statische Phänomene, sodass sie einem Wandel unterliegen können. Nach seiner Auffassung können Machtdiskurse von kolonialisierten Subjekten nicht nur irritiert werden, sondern diese auch verändern. Allerdings wird von Said nicht thematisiert, wie genau dieses *Zurück-Schreiben* funktioniert und was man dabei beachten sollte. Da das Prinzip dieses Ansatzes für meine Forschung federführend ist, wurde es für die eigene Untersuchung adaptiert. In diesem Sinne können sich Künstler/Künstlerinnen mit Wurzeln aus den *ehemaligen Kolonien* selbst positionieren und bisher nicht Erwähntes thematisieren. Diesen transformativen Prozess des Widerstands bezeichnet Said als die *Reise in das Innere: Voyage In*. Er ist als ideologischer Feldzug der ehemals Kolonialisierten gegen den Imperialismus zu verstehen, der in anderer Form in den Westen eindringt. Mithilfe von künstlerischen Statements wird der Westen unter anderem mit seiner gewalttätigen Vergangenheit

konfrontiert und es wird mit Vorurteilen und/oder Missverständnissen aufgeräumt. Künstler/Künstlerinnen können als Personen betrachtet werden, die zwischen zwei unterschiedlichen Welten vermitteln und neue Identitätsmodelle aufzeigen. Im Grunde werden neue Repräsentationsformen *der Anderen* durch die *Anderen selbst* ermöglicht. Doch bedingt die Vollziehung dieses transformativen Prozesses ein kritisches Bewusstsein, um den gegenwärtigen Lebenskontext zu hinterfragen. Für solch ein kritisches Bewusstsein ist entweder ein reales oder metaphorisches Exil notwendig, um durch Distanz viele unterschiedliche Betrachtungsweisen auf ein Phänomen entwickeln zu können. Die Besonderheit dieser Perspektive liegt in ihrer sensibilisierten Herangehensweise. Nichtwestliche Kulturproduktionen in westliche Diskurse einzubinden unterwirft das Konzept des *silent other* einem Wandel. Nun beziehen Personen mit Wurzeln aus dem *westlich repräsentierten Orient* Stellung, wodurch sie imperialistischen Machtkonstrukten entgegenwirken können. Von Interesse ist hier der eingenommene Perspektivenwechsel: Es gibt nun *den/die Orientalen/Orientalin*, der/die sich mit dem Orient in einer neuen Form auseinandersetzt und diesen westlichen Diskurs mitgestaltet. Die Auflösung eines eingefahrenen Orient-Okzident-Dualismus kann erzielt werden. Said merkt an, dass kulturelle Produktionen aufs Engste mit der Politik verstrickt sind. Eine *neutrale* Kultur bzw. *neutrale* Kunst kann daher nicht bestehen. Auch laufen Kulturproduktionen möglicherweise Gefahr, Machtdiskurse zu stärken. Bspw. könnten sich diese im Westen lebenden/arbeitenden Künstler/Künstlerinnen nur schwer von dominierenden Ideologien des imperialistischen Diskurses abgrenzen und daher in einem neokolonialen Kontext verhaftet bleiben. (vgl. Do Mar Castro Varela/Dhawan 2005; Said 1994a, 1994b)

## 1.5. Don't (b) other me!

Trinh T. Minh-ha's Konzept des *inappropriate/d other* (Grzinić 2009; Minh-ha 1989, 1991) ist hier einzubringen: Mit der Denkfigur des *other* wird das eigene Selbst, *das Normale*, definiert. Die eigene Identität wird durch ein Außen – ein *other* – abgegrenzt und konstituiert, sodass sie von diesem *other* abhängig ist. Doch kann das/der/die *Andere other* nicht vereinnahmt oder angeeignet werden, und zugleich ist das/der/die *Andere* nicht eindeutig anders und nicht eindeutig gleich. Das Konzept des *inappropriate/d other* tritt in Erscheinung, wenn wir die Differenz zwischen *uns* und den *Anderen* zu lokalisieren versuchen: Während man zum gleichen Zeitpunkt auf eine Gleichheit mit dem Gegenüber aber auch auf eine

Differenz verweist, impliziert diese Differenz alle damit verbundenen Begrifflichkeiten und Praktiken eines Andersseins.

Da Minh-ha als Filmemacherin selbst in den künstlerischen Diskurs involviert ist, äußert sie interessante Gedanken zum Mythos der totalen Sichtbarkeit: Künstler/Künstlerinnen versuchen mittels visueller Medien den jeweiligen spezifischen Standpunkt zu produzieren und diesen sichtbar zu machen. So können sie Risse, Brücken und Lücken des gesellschaftlichen Systems und dessen Grenzen aufzeigen. Hier ist der Begriff des *inappropriate/d other* präsent. Künstler/Künstlerinnen machen das Unsichtbare nicht nur sichtbar, sondern sie zeigen auch auf, was Unsichtbarkeit und alle Prozesse, die über das bloße Sichtbare hinausgehen, an sich bedeuten. Denn durch das künstlerische Schaffen wird die Wahrheit über die eigene Lebenssituation erst sichtbar und real. Nach Minh-ha sollen dadurch binäre Strukturen aufgebrochen werden, weil die Welt an sich eine radikale Illusion menschlicher Vorstellungskraft ist. Doch wird das vom Menschen Gemachte Wirklichkeit und Teil unserer realen Welt.

Kunst dient als Kommunikationsmittel von Gedanken, Vorstellungen und Gefühlen. Es können Geschichten mittels Kunst erzählt werden. D.h., dass Mythen und Legenden aufgegriffen und von einem spezifischen Standpunkt aus visualisiert werden können. Eine Annäherung an die Wirklichkeit wird dadurch gewagt. Minh-ha selbst scheint sich stärker für nicht rational erklärbare, lediglich in Zwischentönen erahnbare Phänomene von Wirklichkeit zu interessieren, wenn sie sagt: *“Being truthful is being in the in-between of all regimes of truth.”* (Minh-ha 1989: 121) Die Geschichten jedes erzählenden Selbst und in der Folge auch dessen Wahrheiten verfügen, nach dieser Vorstellung, über ein Eigen-Leben. Sie haben keinen Anfang, kein Ende, keine Mitte, sondern erschaffen sich selbst immer neu.

Laut Trinh T. Minh-ha wird in der zunehmend globalisierten Welt andauernd über die Auflösung von Grenzen und die Utopie einer grenzenlosen Welt gesprochen. Für Minh-ha geht es bei der Hybridität oder kulturellen Differenz nicht um die Aufhebung von Grenzen. Die Grenzen werden vom Menschen aus unterschiedlichen politischen oder sozialen Gründen gesetzt, und unterschiedliche Bedingungen erfordern immer wieder neue Grenzarten. Das nomadische bzw. dislozierte Ich gewinnt in diesem Zusammenhang an Bedeutung. Denn es braucht bewegliche Grenzen, um Transformationen oder Brüche bei der Dekonstruktion und Rekonstruktion von Identitäten zuzulassen. Minh-ha äußert folgenden bedeutenden Gedankengang: Es hat keinen Sinn, Grenzen zu verdeutlichen oder zu verwischen. Wenn uns

die gesetzten Grenzen einengen, müssen wir diese verschieben. Es geht um eine Grenzverschiebung und nicht um eine Auflösung dieser Grenzen. Das Konzept des *inappropriate/d other* kann als ein Werkzeug dafür dienen, um kulturelle Identitäten zu formen, zu de-formieren oder gar zu trans-formieren.

Bspw. werden in Trinh T. Minh-ha Kunst Themen der Exklusion und Inklusion bestimmter Menschengruppen aufgegriffen, sodass *Grenzerfahrungen* thematisiert werden. Ihr künstlerisches Ziel ist es, ein besseres Verständnis von heterogenen Gesellschaften zu erlangen. Es geht ihr darum, an diesen Grenzen zu arbeiten: *“I do not intend to speak about, only [to speak] near by.”* (Minh-ha 1996: 3) Des Weiteren fügt sie hinzu: *“Difference is not what makes conflicts. It is beyond and alongside conflict.”* (Minh-ha 1991: 150) Laut Minh-ha werden politische Ordnungen der Machtausübung durchbrochen, indem man sich dominanter westlicher Kunstformen bedient. Man kann ganz bewusst dominante Kunstformen in einer anderen Art und Weise anwenden bzw. so damit spielen, dass dominante Diskurse in ihrer Struktur fragmentiert werden. In diesem künstlerischen Schaffen ist der/die Künstler/Künstlerin aufgefordert, kulturelle Muster und die damit verbundene Identitätsformation zu überdenken. Das Subjekt soll seine Identität selbst aushandeln, indem es mit kulturellen Vorgaben bricht und diese neu interpretiert. Aus der Sicht des/der hybriden Künstlers/Künstlerin kann dies als ein Prozess einer emotional besetzten internalisierten kulturellen Fragmentierung gesehen werden, der aus dem Motiv resultiert Grenzen überschreiten zu wollen. Dies ist auch eine typische Vorgangsweise für Minh-ha Kunst, die eine hybride Arbeitsweise pflegt.

In diesem Zusammenhang ist auch die Frage nach *Authentizität* nicht unwesentlich. Eine westliche Herrschaftsstrategie, die Minh-ha unter einem kritischen Blickwinkel betrachtet, ist der zugelassene Grad an Authentizität bestimmter Minderheiten. Dabei bleibt es marginalisierten Ethnien zwar erlaubt, ihren Traditionen nachzugehen, jedoch lediglich innerhalb vorgegebener Grenzen, ihnen wird. sozusagen wird eine Art Teilautonomie zugestanden. Diesen Zustand bezeichnet Minh-ha als *separate development*: *“The policy of «separate development» means that we may all bloom in our garden. It also means that I am tolerated in my difference as long as I conform with the established rules.”* (Minh-ha 1989: 87) Problematisch ist dabei, dass keine tatsächliche Auseinandersetzung mit traditionellen Praktiken stattfindet. Diese Denkfigur des *separate development* bedarf der Konstruktion einer Authentizität, bspw. des echten Japan, des unberührten Afrika oder des mystischen Orients usw. Auf diese Weise werden Minderheiten bestimmte authentische Eigenschaften

zugeschrieben. Der Mechanismus, auf *alle* Traditionen und kulturellen Praktiken zurückzugreifen und diese zu reflektieren, fungiert als zentrales Gegenmoment zur fortschreitenden Standardisierung und Universalisierung von Gesellschaften. Authentizitätsansprüche sind unterdrückend, da sie Unterschiede scheinbar anerkennen jedoch eine Gleichwertigkeit von Differenzen nicht umsetzen. Die Verschiedenheit wird nur bis zu einem gewissen Punkt zugelassen. Diesem Dilemma können Angehörige benachteiligter Gruppen durch folgende Strategie entinnen: Sich bewusst zu werden, dass es einen Unterschied gibt zwischen einer „*auf Identität und Authentizität reduzierten Differenz*“ sowie „*kritischen Differenz mir selbst gegenüber*“. (Minh-ha 1989: 89) Kritisches Bewusstsein ist von enormer Wichtigkeit, um mit Differenzen umzugehen und die eigene Authentizität zu bewahren. Doch ist die Herausbildung einer hybriden Subjektivität erschwert, wenn man vom Subjekt verlangt, sich innerhalb dieser Grenzen zurechtzufinden bzw. sich zu assimilieren und sozusagen nicht an diesen Grenzen zu arbeiten.

Einen ähnlichen Denkansatz verfolgt Homi K. Bhabha mit seinem Konzept des Zwischenraums.

## **1.6. Zwischenräume: Das Konzept der Hybridität**

### **1.6.1. Der Dritte Raum**

Homi K. Bhabhas Konzept des *Zwischenraums* (Bhabha 2000) beruht auf Sigmund Freuds Modell des Unbewussten. Freud sieht das Unbewusste als eine Stelle des Fremden in unserer Psyche an. Diese Fremdheit ist zugleich beunruhigend, ambivalent und voller Widersprüche. Dies kann als eine Art Zwischenraum konzeptualisiert werden, weil das Subjekt mit seinen Differenzen konfrontiert wird. Es wird der Ort des Unbewussten konstituiert, indem das Altvertraute-Heimische durch den Prozess der Verdrängung entfremdet und infolgedessen unheimlich wird. Die Dialektik von Heimischem und Unheimlichem projiziert Bhabha auf geokulturelle Räume. Sowohl die Vorstellung von Nation als auch die Zugehörigkeit zu einem heimisch vertrauten Ort ist immer mit einer unheimlich-unvermeidbaren Bedrohung verbunden, die vom kulturellen Anderen ausgeht und durch das Gefühl von Fremdheit charakterisiert ist. Das Unheimliche als unumgängliche Ambivalenz ist ein Aspekt unserer multikulturellen Welt. Nach Bhabha nimmt das Andere seinen Platz in jedem kulturellen System ein. Differenz ist kein Grenzziehungsprozess zwischen innen und außen, sondern ein

unvermeidbarer Ort mitten im Zentrum unserer Psyche. Die kulturelle Differenz dient zur Konstruktion persönlicher und kollektiver Identität. Jenseits von klaren Grenzziehungen und Kategorisierungen zu agieren und sich auszudehnen erfordert einen Kraftakt des hybriden Subjekts.

Für Bhabha entsteht durch literarische und künstlerische Schaffensprozesse eine imaginäre Gemeinschaft, die weder eine umfassende universale Erfahrung von Welt noch eine vereinnahmende Erzählweise von kultureller und nationaler Zugehörigkeit ist. Das hybride Subjekt befindet sich in einem ständigen Prozess der Intervention, sich mit Identitätsvorgaben auseinanderzusetzen und sich über diese hinwegzusetzen, ohne diese zu verleugnen oder zu verdrängen. Bhabha macht darauf aufmerksam, dass unsere Gegenwart von vergangenen Traditionen und Identitätsvorgaben geprägt ist.

Ambivalenz und Hybridität stehen in einer engen Wechselbeziehung zueinander, welche von enormer Komplexität gekennzeichnet ist. Vor allem beschäftigt sich Homi K. Bhabha mit dem ambivalenten Aspekt des hybriden Daseins. Bhabhas Werk hinterfragt den Zwang einer klaren und eindeutigen kulturellen Orientierung bzw. jenen, einen Ort bestimmen zu müssen, von dem man stammt und der die eigene Zukunft prägt. Der Mensch strebt nach einer Heimat, um sein Trauma aufzuarbeiten. Doch wird unsere Identität an einem dritten Ort, einem Zwischenraum, geformt. Dieser Zwischenraum erfordert einen erfolgreichen Umgang des Subjekts mit Widersprüchen, Ambivalenzen und Kontingenten. Doch der Wunsch des Subjekts nach einer Simplifizierung und somit nach Stimmigkeit des Identitätsbegriffs, um Transparenz und Kohärenz zu erlangen, kann zu gewaltvollen Akten führen. Laut Bhabha sollen fest eingefahrene Identitätsbegriffe nochmals auf die ihnen zugrunde liegenden Widersprüchlichkeiten untersucht, hinterfragt und neu ausgehandelt werden. Es geht Bhabha darum, kulturelle Identitätsmuster neu zu definieren und eine kulturelle Strategie eines spielerischen Umgangs mit ihnen zu entwickeln. Dieser spielerische Umgang äußert sich bspw. darin, sich an Identitätsmustern zu orientieren, aber diese nicht ganz erfüllen zu müssen. Dies spiegelt zum einen die Fiktionalität dieser Vorgaben und zum anderen die Unmöglichkeit sowie Lächerlichkeit, sich Identitätsmustern gänzlich unterzuordnen, wider. Bhabha geht von einem authentischen Identitätskonzept aus: Das Subjekt soll seine Identität selbst aushandeln, indem es mit kulturellen Vorgaben bricht und neu interpretiert.

Bhabha bezieht sich auf das binäre Oppositionssystem Edward Saids und dessen scharfe Trennung und Struktur zwischen den machtvollen Kolonialisten und den machtlosen Kolonialiserten, das keinen Raum für Verhandlung und Widerstand zulässt. Das Konzept der

Hybridität betrachtet Bhabha als eine Form des Widerstands. Durch den Prozess der Hybridisierung identifiziert man sich schließlich nicht mit kulturellen Differenzen, was dazu führt, dass man sich nicht von diesen vereinnahmen lässt. Kulturen werden durch Grenzen definiert, bei einer permanenten Hybridisierung werden diese Grenzen verwischt. Es muss an diesen Grenzen gearbeitet werden; durch diese Hybridisierung bzw. diesen kulturellen Austausch werden blinde Flecken und Fehler im Diskurs sichtbar. Mit Bhabhas Modell kann der Versuch gestartet werden, soziale Transformationen zu begreifen. Doch die Idee, die postkoloniale Gegenwart neu zu formulieren, kann nur von einer postkolonialen Position aus erfolgen. Bhabha definiert den Postkolonialismus nicht als einen einfachen Übergang von einer kolonialen in eine nachkoloniale Zeit, weil die Auswirkungen des kolonialen Diskurses bis in die Gegenwart reichen.

Das Konzept des Orientalismus und die damit verbundenen Stereotypisierungen sind laut Bhabha problematisch, weil sie nach wie vor präsent sind und unsere Wahrnehmung formen. D.h. unter anderem auch, dass man mit einer bestimmten Version dieses Fremden bzw. wenig Bekannten konfrontiert ist und diesem nicht unvoreingenommen gegenüber treten kann. Die Auflösung dieses Konzepts bzw. dieser Stereotypisierungen erweist sich als etwas schwierig, weil sie durch ihre ständige Präsenz und Wiederholung einen festen Platz in der gesellschaftlichen Imagination über die Anderen erlangt haben.

Bhabha meidet Homogenisierungen, indem er sich auf diese Zwischenräume bezieht. So gesehen wird das Subjekt, das durch seine Unvollständigkeit charakterisiert ist, durch Spaltung oder Lücken konstituiert. Bhabhas Bemühungen, über Dualismen hinwegzudenken und diese unter anderem aufzulösen, sind äußerst kostbar: *„Das Politische wird von Bhabha nicht im so genannten >>öffentlichen Raum<< materieller Beziehungen lokalisiert, sondern in den wechselnden, nicht selten unbewussten, affektiven Bereichen des >>Dazwischen<< (in-between) der dominanten und unterworfenen Kulturen. Ihm zufolge ist es hier der Ort, wo psychische Identifikationen und politische Neuverhandlungen beobachtet werden können.“* (Do Mar Castro Varela/Dhawan 2005: 98)

Bhabha führt an, dass der koloniale Diskurs niemals uniform war. Die Einführung westlicher Ideen in den Kolonien unterlag immer einer Hybridisierung. Dies begründet Bhabha damit, dass die Wiederholung bzw. Übersetzung von Ideen in einem anderen Kontext nie dem Original entsprechen kann:

„Der Prozess der Übersetzung- der Wiederholung innerhalb eines anderen Kontexts- schlage gezwungenermaßen eine Lücke in das angenommene >Original<, womit der Kolonialismus selbst die Identität und Autorität der Kolonisatoren fragmentiere.“ (Do Mar Castro Varela/Dhawan 2005: 89f)

Da dieser Prozess sowohl ambivalent als auch unabgeschlossen ist, beschreibt er diesen als einen *ironischen Kompromiss* oder auch *strategisches Scheitern*. Allerdings kann eine Person mit der Positionierung in so einer Lücke einen Zwischenraum schaffen. In diesem Zwischenraum wiederum besteht die Möglichkeit ein binäres Denken zu destabilisieren und eine neue Identität zu formen.

Unser Zeitalter ist durch ethnische Minderheiten, Migration und ethnische Hybridität gekennzeichnet, wodurch wir gezwungen sind, die Denkfigur eines Zwischenraums anzuwenden. Intersubjektive und kollektive Erfahrungen kultureller Werte und Normen sollen neu definiert werden: Subjekte können gewisse Zuschreibungen und Zugehörigkeiten (Geschlecht, Ethnie, Klasse) überschreiten, doch nur in der gemeinsamen Verknüpfung prägen sie die kulturelle Identität eines Individuums. Die intersubjektive Erzählung über die eigene kulturelle Verortung ist durch eine ambivalente bzw. multiple Sichtweise geprägt. Doch spricht sich Bhabha gegen die Idee des Multikulturalismus aus, weil Differenzen anderer Kulturen immer in Relation zur dominanten Kultur gesetzt werden und dadurch ein Prozess der Assimilation in Gang gesetzt wird. So soll eine internationale Kultur nicht auf einem Multikulturalismus oder der Unterschiedlichkeit von Kulturen beruhen, sondern auf Hybridität. Die Beziehung zwischen den Kulturen versucht Bhabha mittels seines Konzepts des *Dritten Raumes* zu beschreiben. Dieses Konzept soll die Ambivalenz zwischen migrantischer oder postkolonialer Kultur und jener in den westlichen Metropolen reflektieren. Der Dritte Raum tritt als Ort der Verhandlung von neuen kulturellen Symbolen hervor bzw. werden diesen neue Bedeutungen und Sinnzuschreibungen hinzugefügt, und somit werden diese neu interpretiert. Dieser Raum ist offen für neue kulturelle Artikulationen; so können herkömmliche kulturelle Repräsentationen und Wissenssysteme irritiert und destabilisiert werden. Aus diesem Grund sieht Bhabha die Moderne als einen nicht abgeschlossenen Prozess an. Jedes Subjekt ist aufgefordert, an Grenzen zu arbeiten. (ebd.)

Der dritte Raum gilt als ein Erfahrungsbereich, wo kulturelle Differenzen neu ausgehandelt werden. Dort werden Hierarchisierungen dekonstruiert und Hybridisierungen ermöglicht. Auf dieser Handlungsebene wird mit unterschiedlichen zeitlichen und räumlichen Dimensionen

umgegangen. Es ist ein Handlungsraum der von Ambivalenz geprägt ist. Der Begriff der Hybridisierung impliziert Mechanismen der Identitätskonstruktion des Subjekts im Spannungsfeld von Macht und Autorität. Macht verfügt über eine statische Qualität, entweder man besitzt sie oder nicht, während Autorität in sich dynamisch ist, weil sie verhandelt werden muss: D.h., der Verhandlungsprozess entscheidet darüber, ob Personen autorisiert oder de-autorisiert werden. Über die ausgehandelte Autorität kann man zu Macht gelangen. Für jede kulturelle Analyse ist aus diesem Grund das Verhältnis von Macht und Autorität von Bedeutung. Laut Bhabha kann man aus der Position des Underdogs ausbrechen, indem auferlegte kulturelle Autoritäten neu ausgehandelt und in Frage gestellt werden bzw. Traditionen, Ikone und Symbole der Autorität hybridisiert und daraus eine eigene kulturelle Synthese kreiert wird. Das hybride Subjekt bildet sich aus der Interaktion heraus: Es geht darum, wie diese unterschiedlichen Kulturelemente bzw. Identitätsteile miteinander und mit äußeren gesellschaftlichen Faktoren agieren. Das hybride Subjekt darf nicht als multiple Persönlichkeit verstanden werden. Ebenso sind laut Bhabha hybride Selbstbilder der Elite nicht authentisch, weil sie in ihrer Ethnie und ihrem sozialem Hintergrund als eine homogene Gruppe aufzufassen sind. (Bhabha 2012)

Das Konzept der *kulturellen Differenz* (Bhabha 2000) impliziert eine Überlegenheit auf der Ebene der kulturellen Repräsentation durch autoritäre Strategien. Oft werden in unserer Gegenwart traditionelle Repräsentationsformen einfach übernommen, ohne diese zu hinterfragen. Mittels Differenz wird das *Andere* konstituiert. Ein Differenzierungsprozess erfolgt, wenn man sich auf *andere Kategorien* bezieht; diese können bestimmte Sachverhalte oder Personen sein. Das Problematische an der Differenz ist, dass sie als starre Kategorie keinen Raum für Entfaltung ermöglicht. Doch um dies zu umgehen, ist die Differenz als ein Verhältnis zwischen bestimmten Kategorien (Sachverhalte oder Personen) zu betrachten. Erst dann können in diesem Zwischenraum Differenzen einem Wandel unterzogen werden. Die Differenz ist eine *soziale Konstruktion* und nichts *Natürliches*. Differenzen werden durch soziale, kulturelle und historische Rahmenbedingungen gesetzt. Mittels Differenzen werden die *Anderen* als *anders* identifiziert. Das *Andere* stellt sich als ein bedeutender und notwendiger Gegenpart dar, um die *eigene westliche Identität* zu konstruieren. Während wir auf das *Andere* alles gesellschaftlich Negative projizieren, wird ein narzisstisches und beschönigtes *Selbstbild* evoziert. Diese binäre Codierung etabliert ein Verhältnis, das keine Zwischennuancen zulässt. Jeder, der sich gegen diese duale Struktur auflehnt, irritiert diesen Prozess der Selbstdefinierung. Hybride Persönlichkeiten bedrohen die binäre Beziehung von

Identität und Alterität, indem sie auf Ambivalenzen und Ähnlichkeiten hinweisen. (Kain 2003)

Bhabha betont, dass in der heutigen Gesellschaft die einfache Logik der Differenz nicht weiterhin fortgeführt werden kann, weil diese Herangehensweise durch hybride kulturelle Formen ins Wanken gerät. Ein erweitertes Verständnis von Differenz bzw. Formen der Entfremdung sind notwendig. Mit Entfremdung ist der Prozess der Emanzipation gemeint, der sich von jeglicher aufgezwungener Identität befreit: Es werden Elemente des Anderen und seiner Differenz inkorporiert, sodass sich die Identität aus dem Nicht-Identischen - der Andersheit - herausbildet. Identitäten, die sich aus der Differenz konstituiert haben, neigen zu einer Starre bzw. Resistenz gegenüber hybriden Formen, die dem Konzept der Mobilität und Flexibilität erliegen. Die Reaktion auf dynamische und fluide Konstruktionen können Widerstände sein, weil sie das eigene Identitätskonzept bedrohen. Mithilfe von Stigmatisierungen laufen hybride Formen Gefahr, prekäre Positionen einzunehmen. (Bhabha 2012; Kain 2003) Laut Bhabha können Stereotypisierungen und Diskriminierungen im kolonialen Diskurs nur in der kulturellen, historischen und ethnischen Differenz zum *Anderen* entstehen. Stereotypisierungen und Diskriminierungen implizieren eine unveränderte starre Repräsentationsform des Anderen. Im dritten Raum sollen Differenzen durch Prozesse der Subjektivierung aufgelöst werden. (Bhabha 2000; 2012)

### **1.6.2. Das hybride Dasein der Mimikry**

Es wird die Vermutung aufgestellt, dass die hybride Kunstszene *Mimikry* Eigenschaften übernimmt. Bhabha (2000) führt die *Mimikry-Figur* ein, um den ambivalenten britischen kolonialen Diskurs in Indien zu beschreiben und uns einen Einblick in eine hybride Existenz zu gewähren. Das Wort Mimikry kommt aus der Biologie und bedeutet Nachahmung, Anpassung oder Tarnung. Die Lebensart der Mimikry stellt sich als eine sehr effektive Strategie gegen die Kolonialherrschaft heraus und ist als eine Form des Widerstands zu definieren. Mit der partiellen Nachahmung der Kolonialherren wird der dominante machtvolle Diskurs widergespiegelt und seine Widersprüchlichkeiten werden sichtbar. Die kolonialen Mimikry sind das reformierte koloniale *erkennbare Andere*. Doch kann es niemals die perfekte Nachahmung geben, denn jegliche Nachahmung erfolgt immer mit einer eigenen persönlichen Markierung, indem *fremde* Elemente in die angestrebte koloniale Identität eingeführt werden. So erfolgt eine persönliche Interpretation dieser neuen Identitätsform, indem Normen und Werte der ursprünglichen Kultur in die neue Kultur übersetzt werden. In

diesem Kontext handeln die Mimikry performativ. Durch die Übersetzungsarbeit wird das kolonialisierte Subjekt unberechenbar, weil es sich mit der kolonialen kulturellen Autorität auseinandersetzt, in diese eindringt und fragmentiert. Die Mimikry repräsentieren die Fiktionalität von Identitäts-Vorgaben und die unmögliche Aufgabe diese gänzlich zu erfüllen. Zwar versuchen sie ihren Kolonialherren zu ähneln, tun es aber doch nicht ganz. Zur gleichen Zeit nimmt der Mimikry die Position des *Anderen* - *appropriate other*- sowie des *un(an)geeigneten Anderen* - *inappropriate other* - ein. Dabei stellen sich die kolonialen Mimikry als ironischer Kompromiss heraus, weil dieses *reformierte Andere* mittels *Differenz* definiert wird. Die Mimikry werden ständig herausgefordert ihre Differenzen zu produzieren. Diese Differenz ist für die dominante Kolonialmacht eine Bedrohung, weil die Mimikry ihre Autorität in Frage stellt. Die Mimikry artikulieren schließlich die Störfaktoren einer kulturellen, ethnischen und historischen Differenz und heben den Narzissmus der Kolonialmacht hervor. Auf der einen Seite enthüllen sie die Ambivalenz des kolonialen Diskurses und auf der anderen Seite fixieren sie die partielle Präsenz des kolonialen Subjekts. Die Kolonialmacht stellt sich als fragiles Konstrukt heraus, welches jederzeit von den Mimikry aufgebrochen und gestürzt werden kann. Das Ziel der Mimikry beschreibt Bhabha als das der *Metonymie der Präsenz*.

Bhabha bezeichnet zudem die Mimikry als einen Fetisch. Die Aufgabe eines Fetisches besteht darin, Formen der Autorität durch Nachahmung zu de-autorisieren: „*Ähnlich re-artikuliert die Mimikry die Präsenz ihrer „Andersheit“, in Form dessen, was sie verleugnet.*“ (Bhabha 2000: 134) Die Mimikry sind zudem gekennzeichnet durch eine widersprüchliche Artikulation von Realität und Begehren, welche sich in rassistischen Stereotypen, Äußerungen, Witzen, Mythen usw. manifestiert.

Die Mimikry sind ein besonderer Fall von Hybridisierung, weil sie eine Ähnlichkeit mit den Kolonialherren anstreben und zugleich dessen Bedrohung darstellen. Der Wunsch authentisch zu wirken, ist das Ironische an der partiellen Repräsentation der Mimikry. Doch im Grunde verfügen sie über keine wahre Präsenz oder Identität, weil sie im Zuge des kolonialen Diskurses als *un(an)geeignete koloniale Subjekte* identifiziert und gleichzeitig entfremdet werden. Ihre Form der Identitätskonstruktion ist zwischen Stereotypen und diskriminierten Identitäten angelegt (die über kulturelle Normen und Klassifikationen produziert werden) und sie wird durch Wiederholung differenziert. Es ist eine Mischform aus Identitäten, die sich aus dem Diskurs vom Erlaubten und Nicht-Erlaubten (aus Verstößen) ergibt. Am Beispiel der

Mimikry wird klar, dass Hybridität ein Prozess ist, der kulturelle Transformationen hervorrufen kann.

### 1.6.3. Going beyond barriers

Da kulturelle Grenzen im Rahmen dieser Arbeit thematisiert werden, muss die Frage gestellt werden, was Kultur an sich bedeutet. Nach Friedman (1999) findet Kultur innerhalb von traditionellen oder nationalen Grenzen statt. D.h., dass Kultur an einen spezifischen Ort gebunden ist - ebenso wie die mit ihr verbundenen Identifikationsprozesse. Nach diesem Konzept ist Identität eine Wechselbeziehung zwischen einem räumlichen Ort und den damit verbundenen sozialen Praktiken. Diese Auffassung von Kultur ist sehr einengend und lässt keine Transformationen von Kultur bzw. hybride kulturelle Formen zu, denn Friedmann geht hier von einer geschlossenen, wenig miteinander artikulierenden Struktur aus. Doch was passiert mit jenen Subjekten, die einen Prozess der Grenzüberschreitung, bspw. durch Migration, vollziehen? Dies würde vermutlich einen Identitätsverlust dieser Person bedeuten. Wenn bspw. Migranten/Migrantinnen Elemente *ihrer* Kultur in eine andere zu übertragen versuchen, kann dies negativ gesehen und verurteilt werden, da Verfremdungsprozesse der eigenen Kultur durch die *Fremden* in so einem eng gefassten Konzept von Kultur nicht gestattet sind. *Entfremdete* bzw. *Entwurzelte* Subjekte und ihre hybriden Auffassungen von Kultur sind daher nicht erwünscht. Problematisch an diesem fundamentalen klassischen kulturellen Modell ist, dass es zu einer Bewertung und somit auch zu einer Abwertung anderer Kulturen kommt. Die eigene Kultur, einschließlich ihrer Werte und Normen, wird als Maßstab aller Dinge gesehen. Je mehr also bestimmte kulturelle Werte und Normen von den eigenen abweichen, desto bedrohlicher und störender erscheinen diese. Dies macht es nicht gerade einfach, dass jedes Subjekt seine eigene authentische kulturelle Identität aushandelt. Vor allem, wenn zwei unterschiedlichen Kulturen an einem Ort zu existieren versuchen, wird es schwierig. Neue kulturelle Formationen an einem Ort schließen kontinuierlich unterschiedliche Praxen mit ein. Dies führt zu Fragmentierungen und Umwandlungen *originaler* Kulturen, die klarerweise in hybride kulturelle Formationen führen. So lange Menschen aus unterschiedlichen Erdteilen zusammentreffen und zusammenleben, wird es wohl zu kulturellen Mischformen kommen müssen. Solche eng gefassten kulturellen Konzepte gehen von einem kulturellen Fundamentalismus aus, der sehr von Nation, Ethnizität und Religion mitbestimmt wird und negative Folgen wie Diskriminierung und Rassismus mit sich bringt. Er ist zu sehr an Dualismen gebunden, und es werden ständig Differenzen geäußert. Friedmans Modell ist sehr starr und somit nicht flexibel, wodurch es wenig Raum

für Veränderung zulässt. Deswegen dürfen Gesellschaften nicht als geschlossene Systeme betrachtet werden. (vgl. Joppke 2007; Papastergiadis 2005; Tholen 2009)

Bhabha eröffnet uns ein viel dynamischeres und flexibleres Konzept von Grenzen. Laut Bhabha (2000) wird das Leben an gegenwärtigen Grenzen konstituiert. Das Präfix *Post* kennzeichnet die Instabilität dieser Grenzen und die eigene subjektive Verortung innerhalb dieser Grenzen. So ist *Post* nicht als Bezeichnung für eine Abfolge zu verstehen, sondern verweist auf alles was darüber hinausgeht: *going beyond*. Grenzen sind von einer nicht ruhenden re-visionären Energie geprägt, weil sie die Gegenwart in einen Ort der Erfahrung verwandeln. Es ist weder das Verlassen der Vergangenheit noch die Kreation von etwas Neuem erforderlich, um über diese Grenzen hinauszugehen. Durch dieses *going beyond* kommt es zu einer Überlappung und De-Platzierung von Differenzbereichen. Es entstehen dadurch Zwischenräume, wo subjektive Erfahrungen und kulturelle Werte aufeinandertreffen und neu verhandelt werden. Das Arbeiten an Grenzen bringt neue Grenz-Existenzen hervor. So zitiert Bhabha Martin Heidegger: „*Die Grenze ist nicht das, wobei etwas aufhört, sondern wie die Griechen es erkannten, die Grenze ist jenes, von woher etwas sein Wesen beginnt.*“ (Bhabha 2000: 123)

## 1.7. Postkoloniale Kritik

Die Auseinandersetzung mit dem Kolonialismus ist sowohl im akademischen als auch im künstlerischen Bereich anzutreffen. Nach der Autorin Encarnación Gutiérrez Rodríguez (2003) bildet die nach-koloniale Gesellschaft den Ausgangspunkt der postkolonialen Kritik. Des Weiteren konstatiert sie, dass postkoloniale Perspektiven meistens von Personen aus den ehemaligen Kolonien des Westens stammen. Gutiérrez Rodríguez beschreibt das Präfix *Post* als die „*Ungleichzeitigkeit zwischen der politisch faktisch erlangten Befreiung und der fortwährend kulturellen, psychischen und sozialen Kolonialisierung.*“ (Gutiérrez Rodríguez 2003: 18) Außerdem impliziert das Präfix *Post* zwei Bedeutungsebenen: Zum einen wird darunter die geschichtliche Reihenfolge von Kolonialismus, Imperialismus und den nachkolonialen Zuständen in einer Gesellschaft verstanden. Zum anderen wird eine Assoziation mit einem komplexen theoretischen Strang ausgelöst, welcher sich aus Marxismus, Poststrukturalismus und Feminismus zusammensetzt. In den 1990er Jahren wird der Begriff des *Postkolonialismus* in den Kultur- und Literaturwissenschaften im englischsprachigen Raum präsent. Das Gebiet der *postcolonial studies* umfasst

kulturtheoretische, sozialhistorische und sozialwissenschaftliche Studien. Das Studiengebiet setzt sie sich kritisch mit dem europäischen Kolonialismus und Imperialismus auseinander. Es behandelt aber auch Themen um Diaspora, Migration und Rassismus in westlichen Ländern. Die *postcolonial studies* sind entweder durch ihren sozialhistorischen, gesellschaftskritischen, poststrukturalistischen und/oder feministischen Zugang charakterisiert. Das Studiengebiet beschäftigt sich mit der Institutionalisierung und Manifestierung von Gewaltformen der Kolonialisierung in Schrift-, Wissens-, und Kulturtraditionen. Dabei wird die symbolische, diskursive und performative Bedeutungsebene des Kolonialismus einer Analyse unterzogen. Es wird davon ausgegangen, dass einige etablierte Machtverhältnisse auf der imperialen Vergangenheit des Westens aufbauen.

Der Begriff der Kolonie beruht auf einer binären Logik von Identität und wird als eine historisch-politische Konstellation des Westens verstanden, denn erst durch das Heranschaffen von Kolonien konnte eine Kolonialmacht folgen. Die Kolonialmacht setzt ein handlungsautonomes wissendes Subjekt voraus, das über ein ihm untergeordnetes unwissendes Subjekte herrscht. Der *Postkolonialismus* ist etymologisch auf die Kolonie zurückzuführen. Unter Kolonie wird die geographische Einheit des Kolonialismus verstanden, welche die gewaltsame Aneignung und Ausbeutung von Territorien bedeutet. Dabei ist nicht nur die gewaltsame Ausbeutung oder Aneignung von Arbeitskräften, Ressourcen und Land gemeint, sondern auch die politische und kulturelle Unterwerfung der Kolonialiserten. Etwa 80% der Welt waren um 1930 unter europäischer Kolonialherrschaft. Nachdem Haiti im Jahre 1804 seine Unabhängigkeit erhält, beginnt Europa als koloniale Macht zu schwinden. Im 20. Jahrhundert folgen bürgerliche und revolutionäre Unabhängigkeitskämpfe in Afrika, Asien und Lateinamerika. Der europäische Kolonialismus geht mit der Unabhängigkeit Indiens, der Gründung von souveränen Staaten in Afrika und der Befreiung Algeriens von der französischen Herrschaft zu Grunde. Doch genießt bspw. Puerto Rico bis heute keine nationalstaatliche Souveränität. Ebenso sind andere Staaten offiziell unabhängig, jedoch an internationale, geopolitische und ökonomische Interessen gebunden.

Das Adjektiv *postkolonial* kann laut Gutiérrez Rodríguez (2003) auf drei Gegenstandsebenen bezogen werden:

- (1) Auf Subjekte, die sich zwischen Kolonialismus und Postkolonialismus bewegen und in nachkolonialen Gesellschaften leben.
- (2) Auf den kulturellen, politischen, ökonomischen und historischen Zustand postkolonialer Gesellschaften.

- (3) Auf das Postkoloniale als *conjuncture*: Es ist ein Raum der geopolitischen Verortung, wo Auswirkungen der kolonialen Ära bis in die Gegenwart zu spüren sind.

Nach der theoretischen Auseinandersetzung kann sich ein post-orientalisches Bewusstsein nur aus der postkolonialen Phase heraus entwickeln. Das Präfix *Post* beschreibt in diesem Zusammenhang eine Sichtweise von Subjekten, welche die Geschichte und die damit verbundenen Folgen des Imperialismus wie Kolonialismus bzw. Orientalismus sowohl realisieren als auch reflektieren. Es besteht die Annahme, dass Subjekte mit einem post-orientalischem Bewusstsein konkrete Strategien des Widerstands anfertigen und einsetzen. Diese *Widerstandsstrategien* sollen etablierten Verhältnissen wie Formen von Macht und Autorität entgegensteuern. Theoretisch wie praktisch ist eine Neuschreibung der Kultur durch diese Subjekte möglich. Das Prinzip der Neuschreibung aus einer postkolonialen Position heraus besetzt Bhabha (2000) mit dem Begriff *Revision*. Im Zuge meiner Dissertation werden künstlerische *Re-Visions* behandelt. Die Kunst als ein Ort des Zwischenraums hilft dem Subjekt mit post-orientalischem Bewusstsein spezifische Bedeutungsproduktionen, die sich in Zeichen, Symbolen, Mythen, Geschichten usw. manifestieren, genauer zu beleuchten. Ein post-orientalisches Verständnis scheint eine Voraussetzung dafür zu sein, festeingefahrene Werte und Normen zu hinterfragen. Die Hybridisierung dient als Werkzeug, damit eine kritische Haltung gegenüber der Moderne eingenommen werden kann. Post-orientalische Künstler/Künstlerinnen arbeiten an komplexen kulturellen Grenzen. Das Konzept der kulturellen Differenz kann für diese Grenzarbeit fruchtbar sein. Mithilfe der kulturellen Differenz werden Unterschiede zwischen unverbundenen Orten thematisiert und aufgearbeitet, aber es wird auch ein transkultureller Verhandlungsprozess eingeleitet. Künstlerische Repräsentationsformen offenbaren sich dabei als ein Produkt sozialer Konstruktionen. Post-orientalische Kunst kann sich als oppositionelle Kulturpraktik herausstellen, die sich gegen einengende Traditionen auflehnt. Wie Bhabha schreibt: „Die verschiedenen Formen gesellschaftlichen Rebellion und Mobilisierung sind oft gerade dann am subversivsten und transgressivsten, wenn sie durch oppositionelle Kulturpraktiken geschaffen werden.“ (Bhabha 2000: 30)

Bhabha lehnt postkoloniale Perspektiven als holistische soziale Erklärungen ab, allerdings sind sie durch folgende Besonderheit gekennzeichnet: „Die postkoloniale Perspektive zwingt uns, die tiefgreifenden Beschränkungen eines auf Konsens und Komplizenschaft beruhenden „liberalen“ Begriffs von kultureller Gemeinschaft neu zu überdenken. Sie insistiert darauf,

*daß kulturelle und politische Identitäten durch einen Prozeß der Alterität hindurch konstruiert werden.*“ (Bhabha 2000: 261)

Das Subjekt mit post-orientalischem Bewusstsein hat die Möglichkeit, Identitätskonzepte neu auszuhandeln und den Status des Subalternen aufzulösen. (vgl. Spivak 2008)

## **1.8. Die Artikulation des Subalternen und dessen Auflösung**

Der Diskurs rund um den Kolonialismus und Imperialismus hat Konzepte des kolonialisierten *other* sowie des zivilisierten und zu zivilisierenden Selbst geschaffen. Das *othering* ist laut Spivak ein Prozess der Differenzziehung, um die westliche Identität zu konstruieren. Der Imperialismus samt seiner Gewaltakte wird durch das Herausstreichen dieser Differenzen legitimiert. Meistens entspricht die Identität des *other* einer fundamentalistischen Konzeption, die sich nicht mit der Realität deckt und somit eine Imagination des Westens darstellt. (Spivak 1999) So finden Differenzierungen immer auf Kosten des *other* statt, denn dem *Normalen* muss das *Abnormale* gegenüberstehen. Alles, was nicht der gegebenen Norm entspricht, ist meistens auch negativ konnotiert, dies hat eine Abwertung des *other* zur Folge. Aus einer psychologischen Perspektive ist von einer egozentrischen sowie narzisstischen Haltung zu sprechen. Egozentrisch deswegen, weil man sich durch eine übertriebene Selbstbezogenheit im Mittelpunkt des Geschehens sieht und sich selbst an dem minderbewerteten *other* misst. Narzisstisch deshalb, weil man sich das positivere Selbstbild zuschreibt, indem eine übertriebene Wertschätzung eigener Werte und Normen durch die Abwertung anderer erfolgt. D.h., dass sich das Normale nur aus einem egozentrischen und narzisstischen Moment herausbilden kann. Im Kontext des Orientalismus sind bspw. Konstrukte des Okzidents und Orients einander gegenübergestellt worden. Es wurden ihnen gewisse Attribute zugeschrieben, wobei der Okzident als das machtvollere und stabilere Konstrukt hervortritt. Ein dichotomes Repräsentationssystem wird eingeführt, das sich in Stereotypen äußert. So gilt der Orient unter anderem als feminin, irrational und primitiv. Wohingegen der Okzident maskulin, rational und fortschrittlich konnotiert ist. Diese mentale Differenzierung stützte und legitimierte Machtdiskurse des Kolonialismus. (Dor Mar Castro Varela/ Dhawan 2003) Spivak beschäftigt sich im Zuge ihrer Arbeit mit der *Repräsentationspolitik*, also mit der Frage, wie das Subjekt der dritten Welt innerhalb des westlichen Diskurses mittels Darstellungsformen repräsentiert wird. Dabei stellt sie folgende Fragestellungen in den Raum:

Wer, wann und wen darf das Subjekt repräsentieren? Inwiefern kann die Repräsentationspolitik als ein gewalttätiger Akt beschrieben werden? (Spivak 2008)

Ein Ziel der postkolonialen akademischen Praxis ist es, den kolonialen Diskurs in seinen tiefgreifenden und komplexen Strukturen zu analysieren, um das daraus resultierende angebliche Wahrheitsregime und dessen Repräsentationsstrategien zu eruieren, zu dekonstruieren und infolgedessen umzustürzen. Spivaks feministischer postkolonialer Ansatz des Subalternen knüpft an Edward Saids Studie an. Ihre Analyse bezieht sich auf bestimmte Frauengruppen in Indien, die in der Öffentlichkeit nicht vertreten sind. Der Begriff des/der *Orientalen/Orientalin* oder *Arabers/ Araberin* als Identitätskategorie ist im Sinne Spivaks das Ergebnis des kolonialen-imperialistischen Diskurses. Problematisch an solchen abstrakten Begriffen und Bezeichnungen ist die *Homogenisierung* und *Essentialisierung* von Lebenserfahrungen. Zudem bezeichnet sie diese Begriffe und Bezeichnungen als *masterwords* und schlägt an deren Stelle den Begriff des *Subalternen* vor. Der Begriff des Subalternen kommt auch zum Einsatz, wenn sich ein Mitglied einer sozialen Gruppe gezwungenermaßen einer hegemonialen Gruppe unterwerfen muss. (vgl. Dor Mar Castro Varela/ Dhawan 2005; Landry/MacLean 1996; Spivak 1999, 2008)

Allerdings kommt Spivak zu dem Schluss, dass das Subalterne nicht sprechen kann. Dem Subalternen wird das Ergreifen des Wortes durch hegemoniale Repräsentationstechniken erschwert, ja gar unmöglich gemacht. Die Beteiligung am hegemonialen Diskurs bleibt verwehrt, weil soziale Exklusionen praktiziert werden. Spivak jedoch geht vom Konzept eines *authentischen subalternen Subjekts* aus. Das bedeutet, dass das subalterne Subjekt ausschließlich für sich steht und keine bestimmte Gruppe repräsentiert, weil es ansonsten eine Homogenisierung von Lebenserfahrungen zur Folge hätte. (Spivak 1999; 2008)

Ich stelle die Annahme auf, dass das Subalterne sein Schweigen brechen kann und auch muss, um sich im Zuge des westlichen Diskurses zu positionieren. Im Idealfall gelingt es ihm sich von diesem subalternen Status loszulösen, indem seine Subjektivität zum Vorschein kommt bzw. es sich zum Subjekt wandelt.

Dies bedingt eine kritische Analyse herrschender Machtverhältnisse und Repräsentationsstrategien durch die *Ausgeschlossenen*. Die Einbettung des Subalternen in festeingefahrene Machtstrukturen begrenzt es in seiner Mobilität. Bestehende Machtverhältnisse bringen Differenzen und Hierarchien hervor. Machtverhältnisse sind in Institutionen manifestiert und werden immer wieder aufs Neue durch soziale Praktiken im

Alltag reproduziert. Die Ausgeschlossenen können an der Konstruktion der hegemonialen Symbolik partizipieren, wenn sie neue Repräsentationsstrategien aufzeigen. Dabei sind Wissens- und Praxisformen des hegemonialen Subjekts einer Dekonstruktion zu unterziehen, sodass Konzepte eines Zentrum-Rand-Dualismus herausgefordert und Marginalisierungsprozesse von Gruppen gestoppt werden. (Dor Mar Castro Varela/ Dhawan 2003; Spivak 2008) Neu eingeführte Artikulationsformen des Subalternen sollen die bestehenden Differenzziehungen sichtbar machen, um die binäre Logik umgehen zu können. Es dürfen allerdings weder die herkömmlichen noch andere Differenzen konstruiert werden. Bspw. würde die weitere Reproduktion des simplifizierten Opfer- und Tätermodells einen herrschaftsstabilisierenden Moment bezwecken und keinen Widerstand gegen hegemoniale Strukturen in Kraft setzen. Nach Spivak reproduziert sich der Westen mittels Sprach- und Schrifttraditionen. Die soziale Welt wird auch durch intertextuelle Diskurse geschaffen bzw. durch Sprache und Schrift angeeignet. Diesen Aneignungsprozess beschreibt Spivak als *worlding*. Dieser Prozess wird von einer ethnozentrischen westlichen Logik vorangetrieben und prägt sehr stark das Denken sowie die Lebensanschauungen von Gesellschaftsmitgliedern. (Dor Mar Castro Varela/ Dhawan 2003) Sprach- und Schrifttraditionen entspringen kolonialen wie imperialen Bedingungen. Aus diesem Grund sind sie nicht objektiv, weil sie ein asymmetrisches Machtverhältnis fortführen. Die Sprache kann als ein Repräsentationssystem bestimmte Räume der Performativität schaffen, denn es wird nicht nur das Anliegen eines Subjekts artikuliert, sondern es besteht auch immer ein unmittelbarer Zusammenhang mit seiner Praxis. Das Subjekt kann mittels Sprache Aktionen setzen und sich unter anderem in die Wissensproduktion einklinken und diese irritieren. (Gutiérrez Rodríguez 2003)

Im Kontext der *künstlerischen Hybridisierung* (vgl. Bhabha 2000, 2012; Papastergiadis 2005) kann dem Subalternen eine subjektivierte Sprache verliehen werden und es kann im Idealfall seinen subalternen Status auflösen. Post-Orientalische Künstler/Künstlerinnen sind nicht als Subalterne zu verstehen, weil sie den charakteristischen Merkmalen des Subalternen nicht entsprechen. (vgl. Spivak 2008) Zum einen gehören sie selbst nicht zu einer marginalisierten wie diskriminierten Randgruppe und zum anderen können sie sich auch artikulieren sowie sich in den hegemonialen Diskurs einklinken. Allerdings kann ihre Kunst als ein Medium fungieren, wo sich das Subalterne artikuliert und sein Schweigen bricht. Somit können die Künstler/Künstlerinnen gewissermaßen als *agents* und *voices* dieser Subalternität aufgefasst werden. Diese Künstler/Künstlerinnen dürfen jedoch nicht zu

Repräsentanten/Repräsentantinnen einer marginalen Gruppe avancieren und den subalternen Status reproduzieren, da sie ansonsten existierende Machtmechanismen fortsetzen und bestärken, denn nach Spivak werden manche Intellektuelle durch ihren Eintritt in diesen Handlungsraum zu *token victims*. Sie laufen nämlich Gefahr, selbst zum subalternen Intellektuellen zu mutieren und sich selbst zu marginalisieren, wenn sie nicht das gewaltsame Verhältnis von Zentrum und Rand in Frage stellen oder sich am herkömmlichen *common sense* orientieren. (vgl. Spivak 1999, 2008; Landry/MacLean 1996) Es ist davon auszugehen, dass Post-Orientalisten/Post-Orientalistinnen nicht als *token victims* zu betrachten sind: Sie nutzen die Opferrolle des Subalternen nicht für sich, weder marginalisieren sie sich selbst noch orientieren sie sich am *common sense* Denken. Die Frage, ob in der post-orientalischen Kunst die Auflösung des Subalternen auch tatsächlich gelingt, bleibt vorerst offen. Es könnte auch nur eine leichte Abwandlung des Subalternen oder seine Projektion in einem anderen Kontext stattfinden.

## 1.9. On Hybrid Identities: Towards a New Consciousness

*“I am visible...I exist.”* (Anzaldúa 1999: 108)

Gloria Anzaldúa ist eine amerikanische Literaturwissenschaftlerin, Autorin, Poetin und feministische Aktivistin mexikanischer Herkunft. Sie ist eine Hauptvertreterin des amerikanischen Chicana movement. In ihrer Arbeit *“Borderlands/ La Frontera. The New Mestiza”* (1999) analysiert sie die Beziehung zwischen *whites* und *people of color*. Ihre wissenschaftliche Herangehensweise ist autobiographisch geprägt. Mittels eines künstlerisch-literarischen Zugangs arbeitet sie reflexiv ihre subjektive Erfahrung auf. Sie selbst bezeichnet sich als eine *mestiza*. Eine *mestiza* hält sich in den *borderlands* auf und verfügt deshalb über eine hybride Persönlichkeit. Ihr Werk erweist sich als ein wertvoller Beitrag für die vorliegende Dissertation, weil es den persönlichen Zustand von Künstler/Künstlerinnen in einer hybriden Zwischenposition erläutert. Insbesondere ihr Kapitel *La conciencia de la mestiza- Towards a New Consciousness* eröffnet anregende Gedanken in Bezug auf ein post-orientalistisches Bewusstsein. Das post-orientalische Bewusstsein wird in darauffolgenden Abschnitten der Dissertation noch genauer behandelt.

Nach Anzaldúa soll man mithilfe der Kunst Traditionen überwinden und das Schweigen brechen. Bspw. ist die Hybridisierung von Metaphern wichtig, weil dadurch neue Ideen sowie Variationen gebildet werden können. Anzaldúa erklärt, dass in der Kunst das Aufkommen

von Widersprüchen nicht vermeidbar ist. Allerdings soll dies nicht als ein Problem angesehen werden, da jedes komplexe Phänomen eine in sich geordnete Struktur aufweist. So stehen alle Elemente eines Phänomens miteinander in Verbindung und ergeben letztendlich einen Sinn. Jedes fertige Kunstwerk kann als eine sinnergebende Zusammenfügung, eine Montage mit einer zentralen Kernaussage, verstanden werden. Sie selbst charakterisiert ihre literarische Arbeit als eine Performance mit eigener Identität.

Laut Anzaldúa kann man über Kunst zu Macht gelangen, um spezifische Umstände zu verändern. Sie selbst bezeichnet sich als *agent of transformation*. Ihrem Ansatz zufolge können Künstler/Künstlerinnen eine machtvolle Position einnehmen, wenn sie Folgendes schreibt: *“I write the myths in me, the myths I am, the myths I want to become. The word, the image and the feeling have a palpable energy, a kind of power.”* (Anzaldúa 1999: 93) Doch ruft der künstlerische Prozess innere Ängste bei dem/der Produzenten/Produzentin hervor, weil er das eigene Dasein in Frage stellt:

*“Writing produces anxiety. Looking inside myself and my experience, looking at my conflicts, engenders anxiety in me. (...) Or opposite: nothing defined or definite, a boundless, floating state of limbo where I kick my heels, brood, percolate, hibernate and wait something to happen.”* (Anzaldúa 1999: 94)

Außerdem ist der künstlerische Prozess kraftraubend, weil damit eine psychische Unruhe verbunden ist. Anzaldúas Gefühl, nicht einer einzigen Kultur anzugehören, löst diese innere Unruhe aus. Doch ist gerade diese Unruhe der Schlüssel zum kreativen Akt: *“Living in a state of psychic unrest, in a Borderland, is what makes poets write and artists create.”* (Anzaldúa 1999: 95)

Die *mestiza* ist eine Person, die sich zwischen den Kulturen bewegt und dabei ihre eigene kreiert: *“Because I, a mestiza, continually walk out from one culture and into another, because I am in all cultures at the same time.”* (Anzaldúa 1999: 99) Die eingenommene Position zwischen den Kulturen ermöglicht ihr viel bewusster Lücken und Risse in kulturellen Systemen wahrzunehmen, zu reflektieren und neu zu deuten. Dies kann ihr dazu verhelfen, sich von den kulturellen Normen und Werten einer dominierenden Kultur zu befreien. Eine *mestiza* hat folgende Aufgabe zu erfüllen: *“It is to transfer ideas and information from one culture to another.”* (Anzaldúa 1999: 107) Die *mestiza* versucht unterschiedliche kulturelle Sichtweisen zu vereinen. Der ständige Versuch dieser kulturellen Synthese zeichnet ihre hybride Persönlichkeit aus.

*“I am cultured because I am participating in the creation of yet another culture, a new story to explain the world and our participation in it, a new value system with images and symbols that connect us to each other and to the planet. (...) In our very flesh, (r)evolution works out the clash of cultures.”* (Anzaldúa 1999: 103)

Die Konfrontation mit unterschiedlichen Botschaften und Weltanschauungen kann sich als ein innerer Kampf herausstellen, wodurch eine kulturelle Kollision - *un choque* – unvermeidbar ist. Eine hybride Persönlichkeit hat aus diesem Grund eine *Tolerance for Ambiguity* vorzuweisen, um verschiedene und teilweise widersprüchliche Informationen und Standpunkte vereinbaren zu können. Der Zustand der Ambivalenz liefert den Anstoß, das angeblich Unvereinbare zusammen zu bringen. Im Zuge dieser Synthese bildet sich beim Subjekt ein neues Bewusstsein heraus, dass sich *mestiza consciousness* nennt.

Anzaldúa bewegt sich im Zuge ihrer Kunst über Grenzen hinweg. Grenzen bedeuten für sie sowohl Starre als auch Rigidität und sollen grundsätzlich gemieden werden. Sich innerhalb dieser Grenzen aufzuhalten kann zum künstlerischen Tod führen, weil man leichter in Gewohnheiten und vorgeschriebene Muster verfällt. Da sich allerdings hybride Künstler/Künstlerinnen in diesen Grenzbereichen bzw. *borderlands* befinden, bewegen sie sich zwischen zwei Welten. Diesen begrenzten Raum zwischen diesen Welten sieht sie als kulturelles Exil an und bezeichnet ihn als *Nepantla*. In diesem *Nepantla* (den Begriff hat Anzaldúa der Aztekensprache entnommen) sind Künstler/Künstlerinnen einem unmittelbaren Prozess der Veränderung ausgesetzt. Allerdings verlässt die Person weder ihre alte Identität noch schlüpft sie in eine neue Identität. Es stellt sich für die Künstler/Künstlerinnen als ein andauernder *struggle of borders* heraus, denn sie befinden sich in neuem Terrain und bewegen sich von den vertrauten Paradigmen weg, wodurch sie den Schritt ins Ungewisse riskieren. Der Transformationsprozess bedingt eine Offenheit gegenüber neuen Denkweisen, sodass sie selbst angreifbar und verwundbar werden. Doch ist dies der Weg zu einem neuen Bewusstsein, der den Prozess der Dekonstruktion und Konstruktion impliziert. Letztendlich erreicht der/die Künstler/Künstlerin den Status der Vollkommenheit, wie die *mestiza*: *“She learns to transform the small “I” into the total self.”* (Anzaldúa 1999: 105) Es verlangt ein divergentes Denken, um sich von einem westlichen konvergenten Denken zu befreien. Dieses divergente Denken ist dynamisch, weil es sich von alten Denkmustern wegbewegt und eine ganzheitliche Perspektive anstrebt. Das Besondere an dieser divergenten Denkform ist, dass sie eher inkludiert als exkludiert:

*“Or perhaps we will decide to disengage from one dominant culture, write it off altogether as a lost cause, and cross the border into a wholly new and separate territory. Or we might go another route. The possibilities are numerous once we decide to act and not react.”* (Anzaldúa 1999: 101)

So hat man mit gängigen Paradigmen zu brechen, um nicht in einer Starre und in binären Strukturen einer Subjekt-Objekt Dualität zu verharren. Binäre Denkweisen verursachen Probleme zwischen *white* und *colored people* oder Männern und Frauen. Laut Anzaldúa raubt die *white culture* den indigenen Völkern die Selbstbestimmung, indem sie sie in eine schwache Position degradiert. Anzaldúa fordert alle *mestiza* dazu auf, Widerstand zu leisten und ihre eigene Geschichte neu zu schreiben, um infolgedessen die verzerrte Geschichtsschreibung der *white culture* zu berichtigen. Damit das in die Tat umgesetzt werden kann, hat die *mestiza* als erstes mit unterdrückenden, gewaltsamen und beklemmenden Traditionen aller Kulturen und Religionen zu brechen. Der nächste Schritt ist diesen Bruch zu kommunizieren und diesen inneren Kampf zu dokumentieren, bspw. mittels Kunst. Eine *mestiza* interpretiert die Geschichte von Neuem, indem sie neue Symbole in kulturelle Formen einführt oder Symbole anders einsetzt. Die *mestiza* kann dadurch neue Mythen formen. D.h., dass mittels Kunst das eigene Leben neu entworfen werden kann bzw. dass diese einen Anstoß für reale Veränderungen in der Gesellschaft liefert.

Laut Anzaldúa hat ein Dialog zwischen den Kolonialisierten und ehemaligen Kolonialisierten im postkolonialen Zeitalter stattzufinden, um einen Austausch und eine Zusammenführung dieser Kulturen zu ermöglichen. Vor allem sollen sich die Menschen näher kommen: *“We come from all colors, all classes, all races, all time periods. Our role is to link the people with each other.”* (Anzaldúa 1999: 106)

Anzaldúa hebt die Existenz hybrider Identitätsformen der heutigen Zeit hervor, wenn sie Folgendes schreibt:

*“However, what is happening, after years of colonization, is that all the divides disappear a little bit because the colonizer, in his or her interaction with the colonized, takes a lot of their attributes. And, of course, the person who is colonizing leaks into our stuff. So we are neither one nor the other; we are really both. There is not a pure other; there is not a pure subject and not a pure object.”* (Anzaldúa 1999: 243)

## 1.10. Voyage In- Zeitgenössische hybride Kunst

Hybride zeitgenössische Kunstformen können als dynamisch, ambivalent und komplex charakterisiert werden. Die Künstler/Künstlerinnen kombinieren unterschiedliche künstlerische Stilrichtungen und kulturgebundene Bildsprachen. So werden bspw. folkloristische Elemente mit neuen Medien und Kunstpraktiken zusammengeführt. Die hybride Kunstszenen produziert Werke, die den Alltag einer kritischen Reflexion unterziehen. In der Regel werden persönliche Alltagserfahrungen der Künstler/Künstlerinnen in den Werken verarbeitet. Die Kunstszenen greift verschiedene kulturelle, soziale oder politische Themen auf, indem sie sich auf Mythen, Symbole, Stereotypen, Dualismen, Werte, Normen oder Traditionen unterschiedlicher Regionen bezieht. Ihre Arbeit kann Unsichtbares und noch Unausgesprochenes nun visualisieren, wodurch unter anderem Machtverhältnisse und -strukturen zur Diskussion gestellt und damit verbundene hegemoniale Systeme hinterfragt werden können. Vor allem sind kulturelle Identitätsformen und ihre ständigen Transformationen, aber auch kulturell vorgegebene Identitätsmuster ein wesentliches Thema. Nach Ansicht unterschiedlicher Autoren/Autorinnen ermöglichen hybride Kunstformen neue Perspektiven auf soziale Praktiken, Themen oder Regionen. (vgl. Anklam 2011; Binder/Haupt 2005, 2011; Bouwhuis 2011)

Laut der Künstlerin Boushra Almutawakel sollen mithilfe solcher Kunstformen die westliche dämonisierende oder erotisch-exotische Darstellung von Arabern/Araberinnen richtig gestellt und damit verbundene Vorurteile gegenüber den arabischen Raum aufgelöst werden. Denn ein homogener Orient existiert genauso wenig wie ein einheitlicher Westen. Kunst wird in diesem Kontext als Vermittlerin zwischen den Kulturen gesehen, die einen wichtigen Beitrag in Richtung Verständnis und Toleranz leistet. Künstler/Künstlerinnen mit Migrationshintergrund sind als hybride Subjekte sowie Grenzgänger/Grenzgängerinnen mit beiden Kulturen konfrontiert und können mit ihrer Arbeit zwischen den Kulturen vermitteln. Grundsätzlich gilt, dass bestimmte politische sowie gesellschaftliche Themenfelder oder Regionen, die Migranten/Migrantinnen selbst betreffen oder aus denen sie stammen, unter der Prämisse des *Anderen* visualisiert und für den Westen zugänglicher und verständlicher werden. (Alviso-Marino 2010)

Laut Petra Unger (2008, 2009a, 2009b) werden Personen mit Migrationshintergrund nicht als *freie* Individuen wahrgenommen, sondern als Träger/Trägerinnen einer bestimmten Kultur und damit ihrer vom Westen zugordneten Klischees. Die Konsequenz dieser postkolonialen

und eurozentristischen vorherrschenden Denkmuster ist die Stereotypisierung bestimmter Personen. Unger stellt die Frage in den Raum, wie man solche Homogenisierungen meiden kann. Künstler/Künstlerinnen zeigen auf, dass kulturelle Grenzen nicht fixiert sind, weil sie an diesen arbeiten und neue kulturelle Formen erzeugen. Wertesysteme werden überdacht und mögliche Formen der Existenz und Koexistenz werden ausgehandelt. Sie hebt die Wichtigkeit hervor, einen künstlerischen Raum zu öffnen, damit das Subalterne sprechen kann, frei von kolonialen, post- und neokolonialen Prägungen. Das subversive Schweigen und Betrachten, welches von der Mehrheitsgesellschaft praktiziert wird, soll durchbrochen werden. Des Weiteren erklärt sie, dass Lebenserfahrungen eng mit dem künstlerischen Schaffen verbunden sind. So können Kunstwerke Einblicke in die politische und gesellschaftliche Lage als Frau/Mann, Migrant/Migrantin und Künstler/Künstlerin geben. Die hybride Kunst an sich wird von vielen Künstler/Künstlerinnen selbst als kostbar und spannend empfunden, um das Leben zwischen zwei oder gar mehreren Kulturen anderen näherzubringen. Kunst kann als Plattform gesehen werden, auf der bedeutende Themenfelder politisiert werden können. Die Erforschung von künstlerischen Diskursen ist von Bedeutung, um gesellschaftliche Prozesse und Veränderungen nachvollziehen zu können. Unger erklärt, dass die Wirkung von Kunst auf Menschen nicht zu unterschätzen ist. Die Kunst kann nämlich als Strategie dienen, um Gesellschaftsmitglieder zu erreichen, miteinander zu vernetzen und ein soziales Bewusstsein hervorzurufen. Das künstlerische Handwerk kann als Medium im Kampf gegen Ungerechtigkeit eingesetzt werden. So bewegen sich die aufgegriffenen Themen der hybriden Kunstszenen sowohl im gesellschaftspolitischen als auch subkulturellen Bereich.

Laut Papastergiadis (2005) kann man im Zuge der künstlerischen Arbeit Themen der kulturellen Differenz und damit verbundene Konflikte aufgreifen und erarbeiten. Nicht selten stellt sich das hybride künstlerische Arbeitsfeld als ambivalent heraus. Papastergiadis sieht Hybridität als ein Werkzeug an, um gesellschaftliche Ungleichheiten und Ausschlusskriterien von Personen in Bezug auf eine westlich angestrebte gesellschaftliche Form der kulturellen Homogenisierung zu diskutieren. Hybride Künstler/Künstlerinnen können eine kulturelle Fragmentierung und Dekonstruktion traditioneller und symbolischer Referenzen einleiten, um etwas Neues zu konstruieren. Die Infragestellung von kulturellen Praktiken kann von anderen Gesellschaftsmitgliedern als bedrohlicher Prozess wahrgenommen werden, indem das Vertraute und natürlich Gegebene nun kritisch reflektiert wird. Kunstwerke dieser hybriden Szene wirken möglicherweise verstörend, weil Stilelemente, die einer bestimmten Kultur oder Tradition zuordenbar sind, nun anders eingesetzt werden und keine eindeutige Zuordnung des/der Betrachters/Betrachterin erfolgen kann. Die Dekonstruktion und Verschmelzung

unterschiedlicher kultureller, traditioneller und künstlerischer Elemente bedeutet nicht die Ablehnung eigener oder fremder kultureller Werte und Normen. Nach Papastergiadis ist Hybridität kein fixer Moment, sondern ein Interaktionsprozess. Dieser Prozess verfolgt das Ziel, eine neue kulturelle Identität auszuhandeln. Die neue Identitätsformierung kann sich im Zuge des authentischen Kunstwerkes äußern. Die hybride Kunst eröffnet einen kreativen Raum, die *fluide Identitätskonzepte* zulässt. Trinh T. Minh-ha (1989) erklärt, dass Künstler/Künstlerinnen der eigenen Verschiedenheit mit einem kritischen Bewusstsein gegenüberstehen sollen. Identitätsvorstellungen eines *ich-du-wir-sie* sind das Resultat eines westlichen Systems von Dualismen, das auf einer Endgültigkeit beruht. Kategorisierungen schließen nämlich immer etwas aus und sind daher undicht. Außerdem widerspricht die Anerkennung dem Wunsch des Selbst nach Authentizität. Menschen würden mit schmerzvollen Erfahrungen konfrontiert werden, wenn individuelle Verhaltensweisen wie Merkmale nie völlig einem Code von Repräsentationen entsprechen können. Minh-ha lehnt starre Identitätskonzepte ab und spricht sich für *fluide Identitätskonzepte* aus. Sie versteht den künstlerischen Akt als einen Schnittpunkt von Subjekt und dessen Geschichte. D.h., wer und in welchem Kontext Kunst produziert, ist bedeutend für die Entstehung eines Werkes. Die Kunstproduktion vereint komplexe Beziehungen eines Individuums, indem Kategorien wie Rasse und Geschlecht sowie der kulturelle, soziale und historische Kontext eine große Rolle spielen. Sie spricht die Problematik an, dass der/die Künstler/Künstlerin dem Zwang unterliegt, sich während der Kunstproduktion selbst verorten zu müssen, also ob man nun als Frau oder Mann und/ oder als Künstler/Künstlerin mit Migrationshintergrund agiert. Der künstlerische Schaffungsprozess erfordert eine Auseinandersetzung mit der eigenen Identität. Analog dazu können bspw. Ethnizität und Geschlechtlichkeit nicht voneinander getrennt bzw. hierarchisch gegeneinandergestellt werden, weil Identitäten mehrseitig sind. Zu vergleichbaren Schlüssen kommt auch Donna Haraway. Sie geht davon aus, dass Identitäten nur in der Verschränkung von Klasse, Ethnie und Gender bestehen können und daher widersprüchlich und partiell sind. (Haraway 1995a) Schließlich definieren sich Künstler/Künstlerinnen im Zuge des künstlerischen Akts. So kann Kunst als ein Ort gesehen werden, in dem Selbstbestimmung erfolgt.

## **2. Die ambivalente Faszination des Orients**

Eine Lektüre und Ausarbeitung der typischen Motive der westlichen Orientalmalerei des 19. Jahrhunderts ist relevant, um das wiedergegebene Identitätsbild des/der Orientalen/Orientalin zu erfassen und Bezüge zur zeitgenössischen Künstlerszene herzustellen. Es besteht eine enge Wechselbeziehung zwischen dem Orientalismus und der Orientalmalerei. Im 19. Jahrhundert erreicht die Orientalmalerei ihre Blütezeit, was sie unterschiedlichen Faktoren zu verdanken hat. Orientalische Motive sind in der europäischen Kunst bereits in den vorigen Jahrhunderten zu finden, doch ist die politische und wirtschaftliche Situation des 19. Jahrhunderts für die Entwicklung einer Kunstrichtung ausschlaggebend, die sich allein der künstlerischen Aufarbeitung des Orients widmet. In diesem Abschnitt wird darauf eingegangen, unter welchen Bedingungen die westliche Orientalmalerei des 19. Jahrhunderts entstanden ist und weiters werden ihre charakteristischen Merkmale beschrieben. Ebenso wird erörtert, wieso der Orient im Westen eine solche Faszination entfacht und welches Orientbild durch die Orientalmalerei vermittelt wird.

### **2.1. Die Orientalmalerei des 19. Jahrhunderts**

Die Kunstgattung der Orientalmalerei behandelt die Bildthematik der orientzentrierten Ikonografie. Laut Haja (2003) wird der Orient von den Künstlern des 19. Jahrhunderts als Gegenwelt zur westlichen Zivilisation aufgefasst. Haja beschreibt die Orientalmalerei als die Verarbeitung orientalischer Impulse. Des Weiteren definiert sie diese als eine Synthese östlicher und westlicher Eindrücke. Said (1985) kritisiert den Objektcharakter der Orientalmalerei, der sich bspw. in den Darstellungen von Ingres Odaliskien äußert. Laut Said wird dem Orient ein Charakter verliehen, der ihm vom Westen aufgezwungen wird.

Die ambivalente Faszination, die der Orient auf den Westen ausübt, resultiert aus seiner Differenz zum Okzident. Auf der einen Seite besteht eine Verachtung der fremden Kultur und auf der anderen Seite wird die Ursprünglichkeit, Schönheit, Sinnlichkeit und Exotik des Orients bewundert. Leitzke (2001) kommt zu dem Schluss, dass der Orient die Funktion eines negativen oder positiven Alter Egos erfüllt: Der Westen sucht im Orient sein eigenes Selbst, wobei der Ethnozentrismus die mentale Differenzierung aufrechterhält. Ebenso kann der Trend der Orientalmalerei als eine mögliche Kompensation westlicher Defizite bzw. als Flucht vor der alltäglichen Banalität aufgefasst werden. Dies erklärt die sinnliche und

heraufbeschworene Fantasie eines exotischen Orients. Nach Haja (2003) erschafft die bürgerliche Gesellschaft einen dekadenten Orient, um ihre Sehnsüchte zu befriedigen. Motive und Sujets von Odaliskinnen, Sklavenmärkten oder Hamam- und Badeszenen führen ein klischeehaftes exotisch-erotisches Orientbild herbei, das typisch für die Orientalmalerei des 19. Jahrhunderts ist.

Der Islam ist für europäische Intellektuelle des 19. Jahrhunderts ein interessantes Forschungsobjekt, weil er nicht als ebenbürtiger Gegner des Christentums gilt und somit nicht als mögliche Bedrohung betrachtet wird. Zu dieser Zeit definiert sich der Westen als die zivilisierte Gesellschaft, wohingegen die islamische Kultur als zu bedauernd und barbarisch aufgefasst wird. Eugène Delacroix gehört zu jenen Künstlern, die den Islam hoch wertschätzen. Seine Achtung gegenüber der islamischen Kultur zeigt sich in seiner Zuschreibung von Begriffen wie Dauerhaftigkeit, Schönheit, Würde und Einfachheit, mit denen der die islamische Kultur mit der Antike gleichsetzt. Dies veranlasst Delacroix nicht nur zur Verwendung von orientalischen Sujets, auch islamische Kunst- und Architekturformen werden in seinen Werken eingebaut. Die meisten Orientalmaler bedienen sich keinen islamischen Kunstelementen und orientieren sich an westlichen Maltraditionen. Nach Leitzke (2001) ist dies wohl auf negative Assoziationen mit dem Islam zurückzuführen, welche von imperialistischen Ideologien geprägt sind.

*„Die morgenländische Malerei gibt also „nicht Auskunft über das, was der Orient ist, sondern über das Verhältnis Europas, genauer der französischen Künstler, zu den eroberten orientalischen Ländern“, sie erhellt aber auch das Verhältnis des Künstlers über seiner eigenen Kultur.“* (Leitzke 2001: 307, zit. nach Bopp 1995: 157)

## **2.2. Der Orient, Orientalismus und Orientalismus-Diskurs**

Der Begriff des Orients als geographische Region ist diffus. Es ist ein Bedeutungswandel dieses Begriffs festzuhalten, der mit kulturellen, politischen, religiösen und wissenschaftlichen Interessen in Zusammenhang steht. (Klingenberg 2009; Leitzke 2001) Die Römer führen den Begriff des Orients ein und meinen damit jene Länder, in denen die Sonne aufgeht. Ab dem 16. Jahrhundert wird der Orient linguistisch, religiös und politisch definiert. So dehnt er sich auf jene Bereiche aus, wo arabisch, persisch oder türkisch gesprochen wird. Außerdem wird er mit dem Islam in Verbindung gebracht. Geopolitisch wird der Orient dem osmanischen Reich zugeordnet, welches die Türkei, die arabische Welt (bis auf das Innere der

arabischen Halbinsel) und Persien miteinschließt. (Klinkenberg 2009) Der Orient bzw. das Morgenland des 18. und 19. Jahrhunderts umfasst alle Gebiete östlich von Europa. Darunter fallen auch die islamischen Länder des Mittelmeerraumes und Mittelasien: Levante im Osten, die Balkanländer, Syrien, Palästina, Griechenland, Krim, Türkei, Ägypten, Mesopotamien, Persien, Maghreb, Libyen, Tunesien, Algerien, Marokko, die arabische Halbinsel sowie das ehemalige maurische Spanien.

Der Orient des 19. Jahrhunderts beruht auf dem politischen Hintergrund der orientalischen Frage. Die orientalische Frage behandelt den Umgang mit dem Machtvakuum der zu diesem Zeitpunkt geschwächten Türkei, welches seit 1718 durch den Frieden von Passarowitz besteht. Auch ist der Orient das Ergebnis eines Machtspiels europäischer Staaten wie England, Frankreich, Russland, Österreich und Preußen. Die wirtschaftliche und politische Wichtigkeit dieser Region ist mit zu bedenken. So ist der Suezkanal ein bedeutendes Koordinationssystem, das Europa mit seinen nicht-europäischen Interessengebieten und Kolonien verbindet. (Haja 2003)

1902 wird erstmals der Begriff des Middle East vom Amerikaner Alfred Mahan eingeführt, mit dem die Region zwischen Indien und Arabien mit ihrem Zentrum am Persischen Golf gemeint ist. Heute wird zwischen Nahem und Mittlerem Osten nicht differenziert. (Leitzke 2001)

Durch die Definierung des Orients auf einer geopolitischen Ebene wird er als eine kulturelle Einheit betrachtet und als Gegenkonzept zum Okzident bzw. zu Europa verstanden. Doch die politische Begriffsdefinierung berücksichtigt nicht die kulturelle Vielfalt an Völkern und Sprachen. Allein die geographische Ausdehnung des osmanischen Reiches umfasst neben Türken auch Araber, Armenier, Balkanvölker, Berber, Griechen, Juden und Kopten. (Klinkenberg 2009) Künstlerisch wird der Orient weitgehend als kulturelle Einheit betrachtet. Damit das Bild eines einheitlichen künstlerischen Orients projiziert wird, wenden die Orientaler eine interessante Strategie an: Das Sujet wird in einen nicht näher lokalisierten Ort eingebettet. Ebenfalls verhilft die künstlerische Verortung des orientalischen Themas ohne konkreten zeitlichen, lokalen und gesellschaftlichen Bezug dazu, diesen als Projektionsfläche eigener subjektiver Vorstellungen zu evozieren. Denn viele Orientaler haben selbst keine große Kenntnis über die fremde Kultur, deren Religion, Geschichte, Sprache und Lebensführung. (Leitzke 2001)

Es ist ein Unterschied zwischen Orientalismus und Orientalismus-Diskurs festzuhalten. Mit Orientalismus ist die akademische Auseinandersetzung mit dem Orient gemeint, die seit der Renaissance besteht. Das Studiengebiet umfasst unter anderem den Islam, orientalische Sprachen, die vielfältigen Kulturen des Orients, Geschichte, Politik, Anthropologie, Soziologie usw. Ebenso ist mit Orientalismus eine Bewegung in der Malerei des 19. Jahrhunderts gemeint, die dem Exotismus zugeordnet wird. So gesehen ist der Orientalismus die wissenschaftliche, literarische und künstlerische Beschäftigung mit dem Orient. (Klinkenberg 2009; Leitzke 2001) Seit der Veröffentlichung von Edward Saids Werk *Orientalismus* (1985) etabliert sich die kritische Auseinandersetzung mit dem Diskurs des Orients.

### **2.3. Anfänge und Entwicklung der Orientmalerei des 19. Jahrhunderts**

Ein bedeutender Moment für den Orientalismus des 19. Jahrhunderts ist der Ägyptenfeldzug Napoleons 1798/99, welcher die wissenschaftliche und künstlerische Auseinandersetzung des Orients einleitet. (Klinkenberg 2009) Die Eroberung Algeriens durch Frankreich (ab 1830) spielt eine wesentliche Rolle für die französische Orientmalerei. (Wanko 2003) Im 19. Jahrhundert entwerfen und prägen Schriftsteller vor Malern ein bestimmtes Orientbild, das sogar einige Maler inspiriert. Das kolonialisierte Nordafrika wird von 1798 bis 1870 vorrangig von politisch-wirtschaftlichen Interessen Frankreichs und Englands dominiert. Dies erklärt unter anderem auch die Tatsache, dass die meisten Gemälde der Orientmalerei bis etwa 1870 entweder von Franzosen oder Engländern produziert wurden. Das Bildgenre der Orientmalerei etabliert sich etwa 1830. Die englische Orientmalerei des 19. Jahrhunderts basiert auf einer topographischen Tradition der Indienmaler des 18. Jahrhunderts. Diese wird von den englischen Künstlern weiterentwickelt, indem sie sich dem Realismus-Stil zuwenden und diesen mit einer Beobachtung vor Ort verbinden. Die englische Orientmalerei kann als akribischer, symbolisch aufgeladener und detaillierter Realismus charakterisiert werden. Das Interesse der englischen Orientmalerei widmet sich exotischen Schauplätzen und Genreszenen. Die Prüderie des viktorianischen Zeitalters lässt nicht zu, dass ein erotischer und anzüglicher Orient, der bspw. typisch für die französische Orientmalerei ist, thematisiert wird. Eine deutsche Orientmalerei entwickelt sich erst ab 1830. Diese verspätete künstlerische Zuwendung zum Orient ist unter anderem auf fehlende koloniale Interessen in diesen Gebieten zurückzuführen. (Lemaire 2010; Klinkenberg 2009) Generell kann die deutsche Orientmalerei des 19. Jahrhunderts nicht als eine einheitliche Schule aufgefasst werden, weil

sie von einzelnen Künstlern dominiert wird und durch unterschiedliche Herangehensweisen an die Thematik gekennzeichnet ist. Doch besteht die Tendenz des Realismus-Stils in der Darstellung von Menschen und Landschaften. Ebenso ist in der deutschen Orientalmalerei das Bild eines erotischen Orients wiederzufinden, weil sich einige Orientalmaler stark von der Arbeit ihrer französischen Kollegen beeinflussen ließen. Ein wichtiges Themenfeld der französischen Orientalmalerei ist der *orient imaginaire*. Dieser steht in einer engen Wechselbeziehung zur Literatur und greift bestimmte Motive wie bspw. die laszive Odaliske, den Harem sowie Bade- und Hamamszenen auf. Der *orient imaginaire* präsentiert den europäischen Betrachtern einen märchenhaften, sinnlichen und erotischen Orient. Er dient als Projektionsfläche für geheime Sehnsüchte und Wünsche, die in einer höher zivilisierten westlichen Gesellschaft nicht gestattet sind. Dieses Themenfeld spielt keine vordergründige Rolle bei den deutschen Orientalmalern, wobei einige bekannte Künstler wie Gentz, Werner, Bauernfeind, Rabes, Horschelt, Körner usw. eine Ausnahme bilden. Interessant ist die Tatsache, dass die Motive eines erotischen Orients größtenteils von deutschen Künstlern aufgegriffen werden, die den Orient nie bereisten. Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts erreicht die deutsche Orientalmalerei ihren Höhepunkt, zu einem Zeitpunkt, wo selbst Kolonien in Ostafrika erworben werden konnten.

Wien gilt als Zentrum der Orientalmalerei der österreichisch-ungarischen Monarchie. Sie ist kaum von Motiven eines erotischen Orients geprägt. Ausnahmen bilden jedoch Markat, Eisenhut und Tornair. Die österreichische Orientalmalerei widmet sich mehr der Darstellung des alltäglichen Lebens: Volkssitten, Markttreiben, Natur, Leben in der Wüste usw. Charakteristisch ist auch die bemühte Wiedergabe von Wirklichkeit. Dabei sind Kompositionen aus warmen Tönen und natürlichen Lichtverhältnissen typisch, die einem poetischen Realismus gleichen. Allerdings schwindet gegen Ende der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts allmählich die realistische Wiedergabe des Gesehenens. (Haja 2003) Die Österreicher haben Ägypten, die Türkei und die ehemaligen Westprovinzen Krim, Bulgarien und Bosnien in ihr Motivrepertoire aufgenommen. Palästina, Syrien und der Maghreb werden hingegen kaum behandelt. Ägypten wird durch die direkte Schifffahrtslinie Triest-Alexandria, die 1848 erbaut wird, zum beliebten Reiseziel. Die Eröffnung des Suezkanals 1869 durch Kaiser Franz Joseph I. und die Wiener Weltausstellung von 1873, welche dem Orient einen Part widmet, begünstigt das Interesse von österreichischen Künstlern sowie die Orientmode in Wien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. (Haja 2003; Mayr-Oehring/Doppler 2003) Die innenpolitische Lage in Österreich entspannt sich erst mit der Revolution 1848 und dem damit verbundenen Fall Metternichs, sodass Künstler aus Österreich leichter in den Orient

reisen konnten. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts spezialisiert sich kein österreichischer Künstler auf diesen Motivkreis. Die berühmtesten österreichischen Orientalmaler sind unter anderem Leopold Carl Müller, Alois Schönn, Charles Wilda, Hans Markart und Carl Rudolf Huber. (Haja 2003)

Generell schlägt gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Orientalmalerei eine erotische Richtung ein. Die erotisch aufgeladenen Werke von Chassériau, Delacroix und Ingres ebnen dafür den Weg. Das Thema des Harems und des Hamams wird von anderen Orientalmalern regelrecht missbraucht, sodass sich ein Klischee entwickelt, welches nicht auf wahren Gegebenheiten beruht: Insbesondere dadurch, dass die meisten Künstler selbst nie einen Zugang zu einem Harem oder Hamam hatten bzw. selbst noch nie im Orient waren. Zu diesen Künstlern zählen unter anderem Paul Louis Bouchard, Frederick Arthur Bridgman, Jean Baptiste Huysmans, Paul- Désiré Trouillebert , Édouard Debat-Ponsan, Jean-Jules-Antoine Lecomte du Nouÿ usw. (Lemaire 2010)

Es ist festzuhalten, dass Künstler aus Frankreich und England diese Kunstgattung dominieren. Künstler des deutschsprachigen Raums oder aus Spanien, Belgien und Italien sind in dieser Kunstscheule eher unterpräsentiert. D.h., dass die Entwicklung und Verfolgung der Orientalmalerei in einer engen Wechselbeziehung mit einer aktiven Kolonialpolitik steht. (Leitzke 2001) Im folgenden Abschnitt soll auf die französische Orientalmalerei genauer eingegangen werden. Zum einen hat sie die bedeutendsten Orientalmaler hervorgebracht und zum anderen beziehen sich die zeitgenössischen post-orientalischen Künstler/Künstlerinnen als Referenzpunkte auf sie.

## **2.4. Die französische Orientalmalerei**

Die Maler der französischen Orientalmalerei greifen auf europäische Maltraditionen zurück. Nur einzelne Künstler wie bspw. Delacroix, Ingres oder Regnault orientieren sich an islamischen Vorbildern. Die Ablehnung der islamischen Kunst als bildnerische Vorlage kann als Verachtung der nicht-christlichen Kultur sowie die imperialistische Missachtung des *other* gedeutet werden. Bei der französischen Orientalmalerei nach 1870 sind die Motive und Stile uneinheitlich, die mit der Niederlage Frankreichs im Deutsch-Französischen Krieg 1870/71 zusammenhängt. Ab diesem Zeitabschnitt geht auch die Blütezeit des französischen Hochimperialismus zu Ende sowie die damit verbundene Vorstellung eines sagenhaften Orients. (Leitzke 2001)

Die französische Orientalmalerei lässt sich nach Leitzke (2001) und Klinkenberg (2009) in vier Richtungen unterteilen:

- 1.) Etwa 1800 bis 1830 wird die Orientalmalerei von Malern der Ägypten-Kampagne, den sogenannten Klassizisten, geführt. Ihr reproduzierter Orient ist zum größten Teil ein Atelierprodukt, das auf Erfahrungen und Augenzeugenberichten anderer Personen beruht. Ziel ist eine realitätstreue und lebendige Wiedergabe des/der Orientalen/Orientalin bezüglich Gesichtszügen und Kleidung. Diese Phase prägen auch die romantischen Maler, die den Orient noch nicht aus eigener Erfahrung kennen. Ihr Orientwissen beziehen sie aus Belleristik und Politik. Letztendlich führen sie eine orientalische Vorstellung herbei, die sich aus ihrer eigenen Fantasie ableitet. Zu jenen Künstlern zählt unter anderem der jüngere Delacroix.
- 2.) Diese Phase der Orientalmalerei dauert von 1830 bis 1850 an und wird von den Romantikern geprägt. Literarische Quellen und politische Ereignisse werden in die Kunst mit einbezogen. Es besteht reges Interesse an der Identität dieser fremden Völker und ihrer Symbolik. Die klassizistische Darstellung bzw. die akademische Tradition wird von der Beobachtung vor Ort abgelöst. Für die Romantiker sind die Farben und die leidenschaftlich-sinnliche Seite des Orients ausschlaggebend. Europäische Vorbilder der Maltradition vor 1800 sind die *Fête galante* und die Haremsszenen des Rokoko, welche den sinnlichen und sorgenfreien Lebensgenuss veranschaulichen. Szenen des Muszierens und Tanzens werden von den Orientalmalern aufgegriffen, um einen sorglosen und träumerischen Flair zu erzeugen. Ebenso fließen Elemente der italienischen Renaissance und Barockmalerei in die Aktdarstellungen mit ein. Bei den naturalistischen Darstellungen wird Wert auf die Detailliertheit, Komposition und Wirkung der Atmosphäre gelegt. Dies wird bspw. durch Hell-Dunkel Kontraste herbeigeführt, welche sich an die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts anlehnen.
- 3.) Die Realisten schaffen ein realitätsnahes und detailgetreues Orientbild, dabei vermeiden sie den Ansatz des *l'art-pour-l'art*. Sie schließen rein phantasievolle Themen aus und versuchen eine idealisierte und ästhetische Realität zu visualisieren. Vorlagen und impressionistische Stilmittel kommen teilweise zum Einsatz. Eugène Fromentin zählt zu den bedeutendsten Vertretern der Realisten. Seine Werke sind hauptsächlich von Genreszenen geprägt, die einen Einblick in den Alltag des Orients geben sollen. Er widmet sich vor allem nordafrikanischen Themen. Fromentin gelingt es, das projizierte Bild des Orients und des/der Orientalen/Orientalin von den

Stereotypen der Salonmalerei zu befreien. Das arabische Volk betrachtet Fromentin als repräsentative Größe. Die Kostümierung des arabischen Volkes in der Salonmalerei sieht er als einen Akt der Entstellung und Entfremdung. Seine ethnographischen Darstellungen des arabischen Nomadenvolkes sind ein bedeutender Beitrag im Diskurs der Wüsten- und Beduinenromantik. Die arabischen Wüstenbewohner/Wüstenbewohnerinnen spiegeln für ihn das positive primitiv-authentische Menschliche wieder. Er stilisiert das minimalistische Leben der arabischen Wüstenbevölkerung als *simple life*, welches noch nicht zum Opfer der Zivilisation gefallen ist. Ohne jegliche negative Konnotation bezeichnet er dies als den eigentlichen und wahren Orient: *l'Orient essentiel*. Fromentin kritisiert den *mythe de l'Orientale*, welcher von seinen zeitgenössischen Kollegen reproduziert wird und der die Orientalin vorwiegend als Odaliske präsentiert. Nach Fromentin ist diese Wiedergabe eine Projektion der europäischen Fantasie und widerspricht der eigentlichen Realität, weil sie weder dem wirklichen Aussehen noch dem Benehmen der echten Orientalin entspricht. Eine detaillierte malerische Inszenierung zugunsten des Unterhaltungswertes wird mit den Begriff *Anecdote* negativ konnotiert. Die Realisten fordern eine Entmythologisierung des Orients ein. So konzentriert sich Eugène Fromentin auf die ethnographisch korrekte charakteristische Darstellung des/der Orientalen/Orientalin, wodurch reproduzierbare Typen entstehen. Für die Realisten ist der pittoreske wie ästhetische Charakter ihrer Werke nebensächlich, da nicht nur der Wahrheitsanspruch sondern auch die Authentizität ihrer Gemälde einen weitaus wichtigeren Stellenwert einnimmt.

- 4.) Parallel zu den Realisten entwerfen die *artistes pompiers* ein Orientbild, das für das Salonpublikum der Bourgeoisie bestimmt ist. Ihr Stil setzt sich aus Elementen des Realismus und ingresken Klassizismus zusammen, welcher sehr ausgeschmückt und reich an Details ist.

Die meisten Vertreter der französischen Orientmalerei prägen das Bild eines luxuriösen und dekadenten Orients. Im folgenden Abschnitt soll daher auf die Abbildung erotischer Szenen dieser Kunstgattung genauer eingegangen werden.

## 2.5. Erotische Szenen aus dem Orient

Die visuelle Aneignung des Morgenlandes im 19. Jahrhundert erfolgt durch spezifische Sujets. Diese Aneignungsform verläuft parallel zur militärischen Eroberung und wissenschaftlichen Erforschung des Orients. Es ist wichtig zu erwähnen, dass einige Maler des 19. Jahrhunderts, die bspw. ein Hamam oder einen Harem darstellen, selbst keinen Einblick in diese Bereiche haben. (Klinkenberg 2009)

Der Hamam ist ein geschlechtergetrenntes öffentliches oder privates Badehaus und wird vor allem von Frauen als Treffpunkt genutzt. Das Baderitual im Hamam kann mehrere Stunden lang dauern, weil dort viele Schönheitspraktiken wie Haarentfernung, Haarfärbung, Schminken, Massagen usw. durchgeführt werden. Im Tepidarium können sich die Damen entspannen, miteinander kommunizieren, essen und Kaffee/Tee trinken. Bei den dargestellten Hamams der Orientalmalerei handelt es sich vorwiegend um private Bäder reicher Gesellschaftsschichten. Der ikonografische Ursprung von Hamam- und Badeszenen der Orientalmalerei des 19. Jahrhunderts ist auf die mythologischen und biblischen Darstellungen der Renaissance und des Barocks zurückzuführen: Bspw. Rembrandts Szene der badenden *Bathseba* (1654) aus dem Alten Testament, Barbieris *Das Bad der Diana* (1620) oder Botticellis *Geburt der Venus* (1485/86). Im 19. Jahrhundert befreien sich die Badedarstellungen von einem religiösen und/oder mythologischen Kontext. Die Akte unterlaufen eine sogenannte Entmythologisierung und beginnen nur für sich zu stehen: Es ist nur mehr eine liegende, badende oder hockende Frau zu sehen. (Sporschill 2006)

Laut Koran darf ein wohlhabender Muslim vier Frauen ehelichen und eine beliebige Anzahl an Sklavinnen besitzen. Die westliche Männerfantasie, mehrere Frauen zur gleichen Zeit sexuell zu besitzen, wird auf Hamam- und Haremsszenen projiziert. (ebd.) Der Hamam wird ein imaginärer Ort, an dem die männliche Begierde gestillt wird. Maler ohne wirkliche historische Kenntnisse über den Harem oder ohne tatsächliche Einblicke erschaffen sexuell aufgeladene Werke. Viele Künstler orientieren sich dabei an fantasievollen Meinungen über die orientalische Frau, aber auch an Erwartungen, die sie gegenüber der westlichen Frau hegen. Konkret wird die Idealvorstellung der europäischen großbürgerlichen Frau auf die Orientalin projiziert: Sie ist sinnlich, sanft, unterwürfig, stumm und passiv. Außerdem geht sie keiner harten Arbeit nach und pflegt eine luxuriöse Lebensweise. Laut der Soziologin Fatema Mernissi (2001) wird die Intelligenz der Frau in der europäischen Kultur des 18. Jahrhunderts als störender und bedrohender Faktor interpretiert, sogar bedeutende

Philosophen wie Kant wünschen sich eine schweigende Frau. Die Orientalin wird eher als Kind bzw. Kindfrau wahrgenommen, also als ein anti-intellektuelles infantiles Wesen, und so wird sie infolgedessen auch entmachtet. Das Interesse der visualisierten Orientalin gilt allein dem Luxus, der spielerischen Unterhaltung und ihrer sinnlichen Hingabe zum Hausherrn. Ihre vollkommene physische und psychische Unterwerfung gegenüber dem männlichen Geschlecht findet sich in den Darstellungen von Odaliskens, Haremssklavinnen und Sklavenmärkten wieder. Der gewaltvolle Akt gegen Frauen wird insbesondere in solchen Szenen festgehalten, um die Frau als Ware zu stilisieren. (Klinkenberg 2009)

Die Aktszenen und der weibliche Typus der Orientalmalerei orientieren sich an der Renaissance- und Barockmalerei. Vor allem die Renaissancemalerei repräsentiert ein binäres Frauenbild: Entweder ist die Frau jungfräulich, eine liebevolle Mutter, eine treue Ehegattin oder eine Hure und Sünderin. Für männliche Orientreisende ist der Zutritt zum Harem und Hamam verboten bzw. ist generell der Kontakt zu orientalischen Frauen schwierig. So lassen sich einige Künstler von Tanzveranstaltungen und Bordellen inspirieren. Dies hat zur Folge, dass der Kontakt mit der Orientalin ausschließlich sexueller Natur ist. Der Harem ist ein beliebtes Motiv der Orientalmaler, weil er in ihrer Fantasie als ein erotischer und sinnlicher Ort aufgefasst wird. Außerdem liegt der Harem fern von Europa, sodass die weibliche Emanzipation dort noch nicht angekommen ist. Die große Angst vor der Emanzipation der westlichen Frau wird in bestimmten Kunstwerken aufgearbeitet: Bspw. wird in Delacroixs *La mort de Sardanapal* (1827) oder in Henri Regnaults *Salomé* (1870) die Frau als *femme fatale* dargestellt, die ihren sexuellen Bedürfnissen freien Lauf lässt und dabei nur Unheil herbeiführt. (ebd.)

Für viele Künstler sind Belleristik und Reiseberichte aus dem 18. und 19. Jahrhundert eine bedeutende Quelle, um Informationen über die orientalische Frau zu beziehen. Klischeehafte Figuren des Sultans, der Odaliske, des Eunuchen usw. werden aus 1001 Nacht entnommen. In Charles de Montesquieus Briefroman *Lettres persanes* wird der Harem als ein Ort weiblicher Tugend beschrieben, der zugleich als Gegenpol zu Paris fungiert, wo die frivolen Sitten der Pariserinnen Überhand nehmen. Er hat das Bild der halbnackten hellhäutigen Orientalin geschaffen, die von schwarzen Sklavinnen bedient wird. Lady Worthley Montagus *Briefe aus dem Orient* schildert den Harem als eine Chance für Frauen, um sich selbst zu verwirklichen, denn im Vergleich zur westlichen Frau unterliegen Haremsdamen keinen strengen Sitten. William Beckfords *Vathek* schafft die Illusion eines magischen Orients voller attraktiver Frauen, die Männer mit ihrer Schönheit in ihren Bann ziehen. In der Gedichtsammlung von

Victor Hugo *Les orientales* wird das Bild der Odaliske geschaffen, die im Harem gefangen ist und sich nach Freiheit sehnt. Mit *Une nuit de Cléopâtre* wird ein grausamer sowie lüsterner Orient heraufbeschworen. Die Figur der Kleopatra wird in vielen Orientgemälden aufgegriffen, meist wird sie in einem Harem ähnlichen Kontext eingebettet. Vor allem bilden sich Mythen um ihre Verführungskünste und ihren Tod. Die Darstellung der spärlich bekleideten oder nackten Kleopatra und ihre Inszenierung in erotischen Posen lassen sie lasziv wirken. Das Bild der grausamen dekadenten hochmutigen Herrscherin als wollüstige femme fatale manifestiert sich in den Gemälden. Kleopatra wird zum Inbegriff der exotisch-erotischen Männerfantasie. Sie wird durch die Orientaler entdeckt, entblößt, unterworfen und erobert. Doch hat die von den Künstlern evozierte Kleopatra, wie bspw. im *Tod der Kleopatra* (1874) von Jean-Andre Rixens, nie existiert. Denn jene Kleopatra, die wir aus historischen Überlieferungen kennen, hat nicht durch ihre Schönheit beeindruckt. Ihre dominante wie intelligente Persönlichkeit und ihr politisches Geschick kommen in den orientalischen Gemälden nicht zum Vorschein. In Wirklichkeit ist sie weder unterwürfig, schwülstig noch wunderschön. (Lindinger 2003; Wanko 2003)

Klinkenberg (2009) bezeichnet die aufreizende Darstellung der Orientalin im Harem als *Exotismus der Sinne*. Des Weiteren impliziert die Feminisierung des Orients die Unterwerfung der Frau vor dem Mann bzw. des Kolonialiserten vor den Kolonialherren.

## **2.6. Theory of gaze: Die Objektivierung des weiblichen Subjekts**

Die *theory of gaze* spielt im Diskurs der Orientalmalerei eine wesentliche Rolle. Die weibliche Darstellung der Orientalmalerei gründet auf dieser Theorie. Die Figur der Orientalin dominiert als Motiv diese Kunstgattung und wird zum Sinnbild der weiblichen Schönheit. (Kassatly Bagnole 2005) Laut Ella Shohat (1990) ist der Orient ein Produkt der kolonialen Vorstellung und ist vom westlichen männlichen Blick - *male gaze*- geprägt.

Gemäß dem Poststrukturalisten Jaques Lacan (1978) ist das Bildhafte bzw. der Blick ausschlaggebend für den Identifikationsprozess des Menschen. Lacans Ansatz erklärt, dass in diesem Prozess ein objektiviertes Dasein konstituiert und die Subjektivität geschwächt wird. Der Blick - *gaze* - beschreibt einen fixierten Beobachtungsvorgang oder eine kontrollierte Aufmerksamkeit durch die Augen des Betrachters. Der Blick benötigt einen wechselseitigen Prozess der Wahrnehmung und eine Erwidern durch beide Seiten, die des Betrachteten und des Betrachters. Das Subjekt -*das Ich*- verwandelt sich durch den Blick in sein Spiegelbild;

*einen Blick von außen*, d.h. der Sehprozess wird zur Aushandlung zwischen Subjekt und Objekt. Im Zuge dieser Verhandlung wird das eigene Selbst -*das Ego*- kreiert. Dabei wird ein Prozess der Entfremdung eingeleitet, weil das Subjekt sich aus einer objektiven Außenperspektive wahrnimmt. Diese Fremderfahrung kann eine Spaltung des Subjekts herbeiführen. Denn das imaginäre Spiegelbild wird zum *Ideal-Ich*. Das Subjekt versucht sich seinem Ideal-Ich zu nähern, doch ist dieses Selbst auf einer fiktiven Ebene situiert und daher unerreichbar. Außerdem kann sich das Ideal-Ich zu einem psychischen Problem entwickeln, weil das Subjekt einen irreduziblen Mangel verspürt. In diesem Prozess wird das Ich zum Anderen, weil das Streben nach dem Anderen das Subjekt bestimmt.

Laut Laura Mulvey (1996) beruht die angewandte *theory of gaze* in der Orientalmalerei auf der patriarchalen Struktur. Mulvey bezieht sich auf Freuds und Lacans psychoanalytischen Ansatz und betrachtet diesen aus einer feministischen Perspektive. Die evozierte Orientalin entspringt der männlichen Vorstellung und wird zur Überbringerin einer erotischen wie sinnlichen Botschaft. Der Mann wird zum Inhaber ihres Aussehens und sie zum Objekt der Skopophilie. Die orientalische Frau wird zum voyeuristischen Fetisch, um den Betrachter seine Männlichkeit zu bestätigen. Die Orientalin mutiert zum erotischen Objekt des Betrachters. Sie hat sich mit der männlichen Vorstellung zu identifizieren und somit der patriarchalen Struktur unterzuordnen. Nach Mulvey ist der auf die Frau gerichtete Blick immer männlich, sodass alle Wünsche der Frau unterdrückt und ausgeblendet werden. Bindet man Spivaks Sichtweise (Landry/MacLean, 1996; Spivak 1999; 2008) in diesen Argumentationsstrang mit ein, so ist die orientalische Frau einer doppelten Marginalisierung ausgesetzt: Zum einen durch das Patriarchat und zum anderen durch die koloniale Kontrolle. Problematisch ist dabei, dass die Frau als Objekt und nicht als autonomes Subjekt betrachtet wird. Indem sie objektiviert wird, gehört sie auch geschützt. Das patriarchale System glaubt daran, die Frau vor ihrer eigenen dämonischen Seite zu beschützen. Ihr wird ein Mangel an Selbstverantwortung zugeschrieben, wodurch sie ohne männliche Kontrolle sexuelle Sünden begehen würde. Währenddessen sind die Kolonialherren auch davon überzeugt, die Orientalin vor den Orientalen beschützen zu müssen. Laut Ann Kaplan (1993) mutiert die Orientalin zum Objekt des Verlangens, indem sie marginalisiert und somit zum *other* wird. Kaplan ist davon überzeugt, dass sich Frauen von dieser Objektivierung distanzieren können: Frauen müssen patriarchale Strukturen und Mythen durchschauen und verstehen lernen. Dann können sie die erforderlichen Strategien einsetzen, um sich in diesen Diskurs einzuklinken und selbst neu zu positionieren. Eine Strategie wäre es bspw., den eigenen weiblichen Körper als Spektakel aufzufassen. Wenn sich eine Frau über ihren objektivierten Status im Klaren ist, liegt es in

ihrer Macht, den männlichen Blick durch bestimmte körperliche Repräsentationsformen zu manipulieren und ihm somit entgegenzuwirken.

Die Kunsthistorikerin Linda Nochlin (1991) analysiert kritisch die Gemälde der Orientalmalerei des 19. Jahrhunderts auf Machtstrukturen hin. Nochlin kommt zu dem Schluss, dass die Orientalmalerei die Doppelmarginalisierung der Frau bestärkt: Zum einen durch die maskuline Dominanz und Unterdrückung der Orientalin als Frau, die das sexuelle Begehren des Mannes stillt. Zum anderen durch ihre Marginalisierung als *other* und die damit verbundene Überlegenheit der westlichen Moral und Zivilisation gegenüber dem unmoralischen und unzivilisierten Orient. Ebenso werden in der Orientalmalerei künstlerische Stilmittel so eingesetzt, dass die Figuren und die Szene als *other* wahrgenommen werden. Der Blick- *the gaze*- des/der Betrachters/Betrachterin ruft dadurch eine gewisse Kontrollform hervor: "*Our gaze is meant to include both the spectacle and its spectators as objects of picturesque delectation.*" (Nochlin 1991: 35)

Nach Kassatly Bagnole (2005) wurden die Kolonisierten von den Kolonialherren beobachtet, um an Macht und Wissen zu gelangen. Auch eigneten/eignen sich die Kolonialisierten/ehemaligen Kolonialisierten Strategien an, um aus einer anderen Perspektive auf die koloniale Kultur zu blicken. Es vollzieht sich in diesem Zusammenhang der Prozess des *gazing back*. Dieses Zurückblicken impliziert westliche Praktiken, denn es ist ein reflexiver Prozess, im Zuge dessen westliche Sitten von den ehemaligen Kolonialisierten angenommen und nachgeahmt werden. Durch dieses Zurückblicken wird die sogenannte *invisible gaze* sichtbar. Diese Betrachtungsweise gilt als unsichtbar, weil sie vom Westen selbst nicht bewusst wahrgenommen werden kann. Sie wird erst durch die Betrachtungsart des *other* klar und offensichtlich. Diese Perspektive spiegelt sich in modifizierten ästhetischen Konventionen wider, die künstlerische Transformationen in der Kultur des *other* initiieren können. Kassatly Bagnole führt das Beispiel der Postkartenherstellung im Ägypten des 20. Jahrhunderts an. Auf den Postkarten ist die berühmte ägyptische Tänzerin Samia Gamal abgebildet. Dies widerspricht zum einen der ikonisch-arabischen Tradition des Abbildungsverbots von Menschen und zum anderen wird der weibliche Körper entblößt. (Kassatly Bagnole 2005)

Die Frauendarstellung in der Kunst und ihr Einfluss auf die gegenwärtige Gesellschaft werden von John Berger (2002) aufgegriffen. Er stellt fest, dass sich die künstlerische Darstellung einer Frau wesentlich von der eines Mannes unterscheidet. Die künstlerische Repräsentation eines Mannes spiegelt seine Macht wider. Sein Auftreten wird umso wirkungsvoller und

imposanter dargestellt, je mehr Macht er besitzt. Es ist nicht von großer Relevanz, ob seine Fähigkeiten vorgetäuscht sind und sich letztendlich als ein Trugbild entpuppen, da die männliche Darstellung auf das Umfeld wirken soll bzw. da sich das Geschehen auf außerhalb von ihm richtet. Berger erklärt, dass die künstlerische Frauendarstellung die gegenteilige Position einnimmt. Ihre Erscheinung (wie auch Gestik und Kleidung) und der Kontext, in dem sie eingebettet ist, lassen auf ihre Einstellung sich selbst gegenüber schließen. Durch die Art ihrer Darstellung signalisiert die Frau dem Betrachter, was sie mit sich machen lässt. Zwar werden heutzutage diese Visualisierungsformen kritisch hinterfragt, doch sind sie nach wie vor präsent, was Berger als ein großes Dilemma bezeichnet. Doch wird die Frau nicht nur im Zuge der Kunst vom männlichen Blick dominiert; sie ist auch im realen Leben diesem Blick ausgesetzt, denn die Frau wird ständig von Männern bzw. von einer männlich geprägten Perspektive aus beobachtet. Männer wie Frauen können diesen männlichen Blick einnehmen: Bspw. wird die Frau vom Vater, Bruder, Partner oder der eigenen Mutter (die selbst vom männlichen Blick geprägt ist und diesen übernommen hat) betrachtet. Dies kann negative Folgen in Bezug auf die psychologisch-soziale Entwicklung von Frauen und ihre gesellschaftliche Position haben. Frauen unterliegen dem Zwang sich ständig selbst beobachten zu müssen und sind damit permanent mit ihrem eigenen Selbstbild konfrontiert. Dieses geschlechterungleiche, konstruierte Machtverhältnis zwingt die Frau in eine andauernde Form der Selbstkontrolle und damit verbundene Unterwerfung gemäß patriarchaler Strukturen. Es kann zu einer Identitätsspaltung der Frau kommen, weil sie zum Prüfer und zur Geprüften ihrer Selbst wird. Der prüfende Part in ihr ist dabei männlich, wohingegen der geprüfte Part weiblich ist. Die erfolgreiche makellose Darstellung wird zum zentralen Part ihrer Persönlichkeit und zu ihrem Lebensziel. Ihr Selbstwertgefühl macht sie von der Einschätzung anderer Personen abhängig, wodurch sie diesen Personen auch Macht einräumt. Frauen können sich aus dieser ohnmächtigen Position erst dann befreien, wenn sie über ihr eigenes Auftreten und die damit verbundene Erscheinung zu bestimmen beginnen. In der Kunst hat die visualisierte Frau nicht diese Chance und bleibt deswegen in der Opferrolle gefangen. Nach Berger vollzieht die Frau im künstlerischen Prozess ihrer Darstellung einen Prozess der Metamorphose, indem sie sich vom eigentlichen Subjekt zum betrachteten Objekt wandelt: *In einen Anblick*.

Der Kunsthistoriker Kenneth Clark (1980) geht auf die entblößte Erscheinung der Frau in der Kunst ein. Dabei differenziert er zwischen den Begriffen *naked* und *nude*. *Naked* - nackt sein - bedeutet nicht bekleidet zu sein und löst bei den meisten Menschen ein Schamgefühl aus. *Nude* - der Akt - ist jedoch eine künstlerische Form, wo das emotionale Empfinden der Person

nicht von Relevanz ist. Der Akt geht von keinem schutzlosen Körper aus, sondern einem gut proportionierten Körper für dessen ästhetische Darstellung. Berger (2002) fügt hinzu, dass der Akt von anderen Personen zwar als nackt wahrgenommen wird, dieser jedoch keinen Selbsterkennungsprozess einleitet. Denn nur wenn jemand *naked* ist, enthüllt er/sie sein/ihr Selbst. Der Akt stellt allerdings den nackten Körper nur zur Schau, sodass der Körper objektiviert wird. Erst durch diese Objektivierung wird der Körper vom Selbst entfremdet und somit zum Akt.

## **2.7. Das Ende der Orientalmalerei**

Die Orientalmalerei findet ihr Ende, nachdem das Publikum von orientalisch-exotischen Motiven übersättigt ist und sich das künstlerische Interesse geographisch anderswohin verlagert hat und somit durch andere fremde Länder des Fernen Ostens abgelöst wird, wie bspw. Japan oder die Südsee. Außerdem sind gegen Ende des 19. Jahrhunderts realistisch dargestellte Szenen für die bildende Kunst weniger interessant, weil der Schwerpunkt nun auf abstrakten Abbildungen liegt. (Leitzke 2001; Lemaire 2010)

## **2.8. Die Entzauberung des Orients: Das Aufkommen des Grenz-Orientalismus**

Laut Gingrich (2003) ist die Orientalmalerei als eine Form der mythischen Geschichtsschreibung zu verstehen, die eine Grenze zwischen *uns* und *den Anderen* setzt. Der dadurch evozierte *orientalische Mythos* ist von Wichtigkeit, um diese Trennlinie zu schaffen und den politischen Nationalismus zu stärken. Konkret dient die Orientalmalerei als ein politisches Instrument. Gingrich erklärt, dass sich das kollektive Wissen und die damit verbundenen Vorstellungen auf zeitliche wie räumliche Bezugspunkte beziehen. Stärker denn je zuvor werden heutzutage muslimische Araber direkt mit einer Bedrohung der westlichen kulturellen wie physischen Existenz verknüpft. Denn nun leben und agieren die Orientalen innerhalb westlicher Grenzen und sind daher als eine Gefahr zu betrachten. Aus diesem Grund sehnt sich der Westen nach dem muslimischen Orientalen aus der Kolonialzeit zurück, der sich ihm zu unterwerfen hat. Doch da sich dieser Wunsch nicht erfüllen wird, soll die orientalische Bedrohung eliminiert werden. Die vom *Grenz-Orientalen* ausgehende Gefahr wird außer Kraft gesetzt, indem er überwacht wird. Der *Grenz-Orientalismus* ist laut Gingrich

ein Konstrukt metaphorischer Figuren und mythologischer Erklärungen, welche in der Öffentlichkeit und Volkskultur präsent sind. Er soll als eine ergänzende Form von Edward Saids Orientalismus verstanden werden, wobei zentrale Unterschiede festzuhalten sind, denn der Grenz-Orientalismus bezieht sich nicht auf eine ferne Kolonie. Der Orientale lebt nun innerhalb westlicher Grenzen, strebt ein städtisches Leben in westlichen Metropolen an und befindet sich somit in *unserer* Nähe. Ebenso ist der Orientale nach Gingrichs Auffassung ganz bestimmt nicht primitiv. Falls dieser primitiv wäre, so wäre er kein ebenbürtiger Gegner und würde auch keine Gefahr darstellen. Der Grenz-Orientale gilt als potentiell gefährlich, weil er nun handeln kann bzw. sein eigenes Schicksal in die Hand nimmt. Aus westlicher Sicht verfügt der Orientale über die falsche Religion und einen unverständlichen kulturellen Hintergrund. Im Rahmen des Grenz-Orientalismus ist der Orientale immer männlich, wohingegen im klassischen Orientalismus sowohl Männer- als auch Frauenbilder zu finden sind. Im Grenz-Orientalismus ist die Beziehung des Orientalen zu den Frauen geregelt, weil es nur zwei Frauentypen gibt: zum einen die westliche Frau, die vom Westen vor diesem Eindringling geschützt werden muss; zum anderen die muslimische Orientalin, die vom Grenz-Orientalen unterdrückt wird und über die er verfügt. In diesem Zusammenhang kann das Aufeinandertreffen von dem Grenz-Orientalen und der westlichen Orientalmalerei interessant sein. Die Konfrontation mit etwas Unbekanntem, das seine angebliche Kultur widerspiegeln soll, kann sein Selbstbild verzerren. Insbesondere betrifft das die erotische Darstellung der Orientalin, denn: „*Er verfügt nicht über ein Repertoire üblicher europäischer, männlicher erotischer Phantasien über islamische Frauen, wie sie zum Beispiel im kolonialen Orientalismus typisch sind.*“ (Gingrich 2003: 124) Die Künstlerin Lalla Essaydi (1999) beschreibt, dass orientalische Männer sich durch diese künstlerische Begegnung zum ersten Mal bewusst werden, dass westliche Männer die Orientalin sexuell begehren. Die sexuelle Konnotation der Orientalin widerspricht sowohl den islamischen als auch den traditionellen Werten von Ehre und Familie. Der Orientale kann sich dazu verpflichtet fühlen, seine Frau, Mutter, Tochter oder Schwester vor dem westlichen voyeuristischen Blick zu schützen. Als Folge wird die Frau verhüllt bzw. verschleiert, wodurch sie erneut der Opferrolle verfällt. Nach wie vor werden sie als sexualisiertes Objekt gesehen, dass vom Mann besessen wird. Essaydi erklärt, dass sie mit ihrer Kunst die Würde der Frau wiederherstellen möchte. Man kann somit ihrer Kunst eine emanzipatorische Komponente zuschreiben, weil Essaydi die Orientalin von ihrem Status als sexualisiertes Objekt des Westens oder der islamisch-arabischen Welt befreien will.

Essaydi ist wie die anderen zeitgenössischen post-orientalischen Künstler/Künstlerinnen nicht als Grenz-Orientalin zu definieren, zumal sich die post-orientalische Künstlerszene aus Frauen wie Männern zusammensetzt. Doch stellen diese Künstler/Künstlerinnen eine Form der Bedrohung dar. Allerdings ist es eine andere Art der Bedrohung, die von ihnen ausgeht. Ihre Kunst birgt das Potential, kollektive westliche Wissenssysteme in Frage zu stellen und das idealisierte Bild des/der Orientalen/Orientalin, welches aus einem Fremdbild und keinem Selbstbild resultiert, aus der Kolonialzeit umzustürzen. Die zeitgenössischen Künstler/Künstlerinnen eröffnen eine neue Perspektive auf den Orient, indem sie sich zwischen zeitlichen Dimensionen bewegen sowie an kulturelle und geographische Grenzen anknüpfen. Die Reflexion der Orientalmalerei durch die Künstler/Künstlerinnen soll als *Post-Orientalismus* definiert werden.

### 3. Post-Orientalismus

Dieses Kapitel befasst sich mit dem Post-Orientalismus. Der Post-Orientalismus ist eine Entwicklung in der zeitgenössischen visuellen Kunst, die sich auf die westliche Orientalmalerei bezieht. Der künstlerische Post-Orientalismus ist die Folge eines Post-Bewusstseins von Subjekten, die sich in einer spezifischen hybriden Zwischenposition befinden. Die post-orientalistischen Künstler/Künstlerinnen eröffnen durch ihre reflexive Herangehensweise eine neue Sicht auf den evozierten Orient der Malerei. Bevor auf den Post-Orientalismus genauer eingegangen wird, soll der künstlerische Neo-Orientalismus behandelt werden. Allerdings ist mit dem Begriff Neo-Orientalismus eher die Renaissance bestimmter künstlerische Elemente, Motive und Sujets der westlichen Orientalmalerei zu verstehen. Der Neo-Orientalismus scheint nicht das Ziel zu verfolgen, den herkömmlichen kolonialen Orientalismus aufzulösen oder neu zu definieren.

#### 3.1. Neo-Orientalismus

Der Begriff des Neo-Orientalismus ist sehr vage gefasst. Eine wissenschaftliche Definition dieses Begriffs, insbesondere auf künstlerische visuelle Praktiken bezogen, ist nicht vorhanden. In der Kunstwelt wird dieser Begriff von Kuratoren/Kuratorinnen für bestimmte Kunstwerke eingesetzt: Es sind Werke, die den Orient aus einer neuen Perspektive repräsentieren und meistens von Künstler/Künstlerinnen angefertigt wurden, die selbst aus dem Orient stammen.

Der Galerist und Journalist Joobin Bekhrad (2012), der sich auf die zeitgenössische Kunst aus dem Middle-East spezialisiert hat, beschreibt das Phänomen des Neo-Orientalismus folgendermaßen:

*“Whereas the European Orientalists largely fantasised about an exotic, exaggerated, and alien ‘Other’ through an often colonial and prejudiced lens, the Orientalists of today instead look yearningly towards the East from more of a nostalgic and benign perspective, in the hopes of bringing forth from the ashes the glory of a magical age they never knew nor experienced.”* (Bekhrad 2012)

Bekhrad schildert, dass der gegenwärtige Orient von Krieg, Terror, religiösem Extremismus, Verwüstung und politischen Unruhen geprägt ist. Neo-Orientalisten/Neo-Orientalistinnen

lassen den vergangenen Orient durch ihre Kunst wieder auferstehen und gliedern diesen in die moderne Welt ein. Orientaler und Neo-Orientalisten/Neo-Orientalistinnen kommen aus einem unterschiedlichen sozialen, politischen, zeitlichen, historischen und kulturellen Kontext. Im 18. und 19. Jahrhundert wird das Bild des Orients durch den Westen vollkommen verzerrt. Vieles wird überglorifiziert, es werden aber auch Generalisierungen wie Stereotypisierungen eingeführt. Im Gegensatz zu den westlichen Orientalisten haben Neo-Orientalisten/Neo-Orientalistinnen Respekt ihren Motiven gegenüber. Die zeitgenössischen Künstler/Künstlerinnen spielen in ihren Werken mit den Konnotationen des *other*, sodass durch ihre Werke eine nostalgische und fantasievolle Atmosphäre geschaffen wird. Sie hegen nicht die Sehnsucht nach einem fantasievollen Fremden, sondern die Sehnsucht nach dem eigenen Ursprung bzw. danach, die eigene Identität im *Hier* und *Jetzt* zu suchen.

Eric Parnes ist der einzige Künstler, der den Begriff des Neo-Orientalismus bewusst nutzt und sich einen Neo-Orientalisten nennt. Als Sohn iranischer Eltern wächst er in den USA auf. Die iranische Kultur interpretiert er von einem hybriden Standpunkt aus. Laut Parnes prägen vor allem romantische Fantasien die westliche Sicht auf den Orient. Parnes nähert sich einfühlsam dem Thema des Orientalismus im Kontext der Moderne und Hybridisierung. Den inneren Identitätskampf, den Parnes in seiner Kindheit austrägt, prägt seine künstlerische Arbeit. Seine Kunst reflektiert und porträtiert Differenzen und Übereinstimmungen einer gegenwärtigen ambivalenten Welt, die er nur so kennengelernt hat. Seine neo-orientalistische Kunst ist emotional, weil sie eine instinktive Herangehensweise pflegt und subjektive Erfahrungen aufarbeitet. Seinen Stil beschreibt er als eine Zusammenfindung und Verschmelzung von Elementen unterschiedlicher Kulturen und vergangener wie gegenwärtiger Kunstformen. Durch diese Synthese entsteht eine neue visuelle Kultur samt Bildsprache bzw. ein neuer Kunstsymbolismus. Bspw. bedient sich Parnes *Kitsch-Elementen*, die er der amerikanischen Pop-Kultur entnimmt oder er knüpft an Referenzen der Orientalmalerei an. Für Parnes dient der Neo-Orientalismus als künstlerisches Werkzeug, um kulturelle Wechselbeziehungen und Identitäten der Moderne zu erkunden. Der Neo-Orientalismus entfacht seiner Meinung nach einen kritischen Dialog zwischen dem Orient und dem Westen. Parnes erklärt, dass die Globalisierung ausschlaggebend für die Entstehung kulturübergreifender Kunstformen ist. Dadurch findet ein vermehrter künstlerischer Austausch statt, weil sich der Kunstmarkt erweitert hat und die Interaktion mit unterschiedlichen Kunstszenen möglich ist. So ist auch das Interesse an zeitgenössischer Kunst aus aller Welt gewachsen. (artclvb 2012; Bekhrad 2012,2013; Maunac/Santos 2009; Ney 2012; Parnes 2012)

In seiner Fotoserie *“I Dream of Jeannie: I See Demons”* (Parnes 2012) eröffnet er eine neue Perspektive auf ein jahrhundertealtes mystisches Thema des Orients. Dabei greift er oberflächliche Stereotypisierungen des Westens über die *Jinns* auf. Er bezieht sich unter anderem auf die in den 1960er Jahren erfolgreiche amerikanische TV-Comedy-Serie des weiblichen Flaschengeistes Jeannie. Die Rolle besetzt die attraktive, blonde, junge Schauspielerin Barbara Eden. Jeannie prägt die amerikanische Imagination über die orientalischen Dämonen: Es sind entweder weibliche oder männliche Dämonen, die auch sehr attraktiv sein können, die jeden Wunsch von den Augen ihres Meisters ablesen und nur zum Zwecke der Befriedigung seiner Bedürfnisse existieren. Parnes bezieht sich auch auf die antike persisch-islamische Vorstellung des Jinns. So sind Jinns als Dämonen zu verstehen, die einen schlechten Einfluss auf den Menschen ausüben und ihnen damit den Zugang zum Paradies erschweren. Der Künstler kombiniert die westlich-amerikanische und persische Version des Jinns, wodurch er einen neuen Jinn konstruiert. Er löst gewisse Elemente und Motive aus ihrem ursprünglichen Kontext heraus, interpretiert und präsentiert diese auf einer neuen Art und Weise. In einer Fotostrecke ist der Jinn feminin, allerdings ist seine Version bei weitem nicht so unschuldig und ungefährlich wie die amerikanische Jeannie. Ihr verführerischer und betörender Blick verzaubert den/die Betrachter/Betrachterin und lädt diesen dazu ein, in unbekannte Welt einzutreten. Es fällt dem/der Betrachter/Betrachterin sehr schwer, Realität und Fantasie auseinanderzuhalten.

### **3.2. Post-Orientalismus: Die Positionierung des Subjekts mithilfe von Kunst**

*“Allow me to speak with my Arabic tongue before they occupy my language as well. Allow me to speak with my mother tongue before they colonize my memory as well (...) I am an Arab woman of color and we come in all shades of anger! So who is that brown woman screaming in a demonstration? Sorry, should I not scream? I forgot to be your every orientalist dream: Genie in a bottle, belly dancer, harem girl, soft spoken: Arab woman. Yes, master? NO MASTER! (...) I am an Arab woman of color, be aware of my anger.”* (Ziadeh 2011)

Die kanadisch-palästinische Politologin und Poetin Rafeef Ziadeh fordert mit diesen Worten den Westen auf, die arabische Frau nicht zu stereotypisieren und spricht sich gegen jegliche Art der Unterdrückung aus. Sie ermutigt die Unterdrückten dazu, ihre Stimme zu erheben und sich selbst zu vertreten. Mit ihrer Poesie eröffnet sie einen kritischen Raum, in dem das

Subalterne zu Wort kommt, somit sein Schweigen bricht und seinen subalternen Status auflösen kann. Letztendlich ergibt sich die Möglichkeit, dass sich das vermeintliche *other* im Zuge dieses künstlerischen Diskurses positioniert.

In der vorliegenden Dissertation steht das künstlerische Zurücksprechen im Zentrum meiner Analyse. In diesem Zusammenhang ist Michel Foucaults (1996) Form der *riskanten Widerrede der Parrhesia* von Bedeutung. Mit Parrhesia ist ein kritisches Denken und Handeln gemeint, das allen narzisstischen Versuchungen des Subjekts entgegenwirken soll. Laut Foucault ist die Parrhesia eine mutige wie risikoreiche Sprechfähigkeit eines Subjekts oder Kollektivs, weil sie bestimmte Praxisformen in Frage stellt, angreift, denunziert und somit ihre Unsinnigkeit entblößt. Das hierarchische Verhältnis zwischen klagendem Subjekt/Kollektiv und Angeklagten ist voraussetzend und von großer Bedeutung, weil sich dadurch die Sprechfähigkeit als Risiko entpuppt. Dabei steht der Parrhesiast bzw. das kritische Selbst im Zentrum dieses Diskurses. Der Parrhesiast handelt nicht aus Selbstzentriertheit, sondern aus Verantwortung gegenüber seinem Umfeld. So kann man durch diesen Diskurs der Wahrheit etwas näher kommen, weil der Parrhesiast eine glaubwürdige Beziehung zur Wahrheit einnimmt. Die riskante Widerrede kann durch ihre kritische Praxis Veränderungen hervorrufen und somit eine Strategie der Emanzipation und Befreiung darstellen. Es ist davon auszugehen, dass Post-Orientalisten/Post-Orientalistinnen mit ihrer künstlerischen Praxis eine Form der riskanten Widerrede vollziehen.

Nach Meinung der Autorin Luzenir Caixeta (2003) sind provokative ästhetische Aktionsformen notwendig, um mit der eurozentrischen Kulturhegemonie zu brechen und gängige Stereotypen zu irritieren. Erst durch diesen erzeugten Bruch kann eine spezielle Form der Katharsis eingeleitet werden. Ästhetische Aktionsformen bergen durch ihren dekonstruktiven Ansatz ein großes Potential an Kritik. Mithilfe von Kunst können Erfahrungen und Einflüsse der Kolonialisierung aufgearbeitet werden, wodurch sie in manchen Fällen als postkoloniale Re-Vision zu verstehen sind.

Mein Forschungsinteresse gilt Künstler/Künstlerinnen der zeitgenössischen westlichen Kunstszene, deren Wurzeln dem sogenannten *Orient* zugeordnet werden. Die von mir benannten *Post-Orientalisten/Post-Orientalistinnen* kritisieren das Konzept des Orientalismus durch seine bildhafte Verarbeitung in ihrer Kunstfotografie als einen öffentlichen Denkstil. Das Thema Orientalismus begleitet die Biografie des/der Künstlers/Künstlerin, weil er/sie durch das Konzept des Orientalismus definiert wird. Seine/Ihre Identität wird an einem Ort festgemacht, indem ihm/ihr der Status des/der orientalischen/arabischen Künstlers/Künstlerin

von anderen zugeschrieben wird. Bindet man Spivaks (Dor Mar Castro Varela/ Dhawan 2005; Landry/MacLean 1996; Spivak 1999, 2008) Sichtweise mit ein, so ist der Begriff des/der *Arabers/Araberin* als Identitätskategorie bzw. Subjektkonstitution eines kolonialen Diskurses zu verstehen. Spivak erklärt, dass die Problematik solcher Begriffe in der Homogenisierung von Lebenserfahrungen einer Gruppe liegt. Der/Die Künstler/Künstlerin in einer hybriden Zwischenposition stellt die traditionelle Vorstellung von Identität und Herkunft in seiner/ihrer künstlerischen Arbeit infrage. Im Kontext dieser künstlerischen Hybridisierung kann dem Subalternen eine subjektivierte Sprache verliehen werden, wodurch es sich nun artikuliert. Im Zuge dieses Prozesses sollte das Subalterne seinen Status jedoch nicht reproduzieren und somit herkömmliche hegemoniale Machtstrukturen stärken, sondern im Idealfall auflösen. Die Frage bleibt vorerst offen, ob in der hybriden Kunst die Auflösung des Subalternen auch tatsächlich gelingt oder ob doch nur eine leichte Abwandlung und/oder Verschiebung bzw. Projektion des Subalternen stattfindet. Doch damit das Subalterne sein Schweigen brechen kann, muss es westliche Wissenssysteme sowie die darin implizierte Logik und den Argumentationsstrang durchschauen und sich die dazugehörige Sprache aneignen. Dies ist notwendig, um sich in diesen identitätsstiftenden Diskurs einzuklinken und von innen heraus zu transformieren. Indem die Post-Orientalisten/Post-Orientalistinnen den Subalternen durch ihre Kunst zu Wort kommen lassen, kann ein dekonstruktiver Prozess eingeleitet werden. Der Prozess der Dekonstruktion ist ein wichtiger Schritt, um Herrschaftsverhältnisse anzufechten und etwas Neues zu konstruieren.

Da diese Künstler/Künstlerinnen in ihrer Arbeit die kollektive Erfahrung des Subalternen aufgreifen und dem Subalternen eine subjektivierte Sprache verleihen, eröffnet dies mögliche Rückschlüsse auf die hybride Identität des/der Produzenten/Produzentin. Das Kunstwerk steht ausschließlich für sich selbst, doch ist immer eine Verbindung zwischen Kunstwerk und Biographie des/der Künstlers/Künstlerin gegeben. (vgl. Panofsky 2006) Der/Die Künstler/Künstlerin findet sich in seinem/ihrer Kunstwerk auch selbst wieder, weil ihn/sie etwas dazu bewegt und motiviert, eine solche reflektierte Arbeit mit gesellschaftsrelevantem, kritischem Inhalt und einem starken Statement zu produzieren.

Hier ist die Einbeziehung von Sartres (Sartre 1996) Theorie fruchtbar. Nach Sartre sind Personen dem Urteil von anderen ausgeliefert, die dem-/denjenigen eine bestimmte Rolle zuschreiben, in diesem Falle die Rolle des/der *arabischen* Künstlers/Künstlerin. Das Selbst wird durch die anderen definiert, wobei diese Zuschreibung bzw. somit die Realität stetig einem Wandel unterworfen ist, dadurch, dass der Mensch fähig ist, sein Selbst zu entwerfen.

Die Künstler/Künstlerinnen beziehen sich in ihrer Kunst auf die ihnen zugeschriebene Rolle des Orientalen/Orientalin und/oder Arabers/Araberin, um ihr Selbst in ihrer Kunst neu zu entwerfen. Durch diesen neuen Selbstentwurf wird dieser für andere sichtbar und real. Im Sinne Sartres wird der/die Künstler/Künstlerin sowohl im geographischen als auch kulturellen Kontext als grenzüberschreitendes Subjekt gesehen. Denn um Grenzen zu verwischen oder zu überschreiten, muss man über die kulturspezifischen Grenzen des anderen Bescheid wissen. So gesehen ist der Ausgangspunkt des künstlerischen Subjekts nicht grenzenlos, weil es an diesen kulturspezifischen Grenzen arbeitet. Es finden Grenzbegegnungen statt, die durch Komplexität und Ambivalenz geprägt sind. Was hier von den Künstlern/Künstlerinnen intendiert wird, ist die Infragestellung des eigenen Subjekts, indem sie sich durch die Projektionen des anderen (Konzept des Orientalismus/westlicher Orientalerei) selbst begegnen.

Es wird die Annahme aufgestellt, dass Post-Orientalisten/Post-Orientalistinnen sich über die westliche Stereotypisierung des/der Orientalen/Orientalin im Klaren sind. Die Kunst kann wie die Wissenschaft als Referenzsystem betrachtet werden, weil die Künstler/Künstlerinnen Bezug auf die Orientalerei des 19. Jahrhunderts nehmen und spezifiziert mit Konnotationen des Orientalismus arbeiten: Bspw. Durch die Heranziehung spezifischer künstlerischer Motive, Stilelemente, Ikonografie usw. Die konfrontative Erfahrung mit der Orientalerei und ihrer eurozentristischen Perspektive wird durch die Reflexion dieses Referenzsystems aufgearbeitet.

Nach Papastergiadis (2005) können im künstlerischen Schaffen kulturelle und künstlerische Grenzen überschritten werden, indem angeblich nicht zusammenpassende Elemente miteinander verknüpft werden. Dieser Prozess kann im Kontext der Hybridisierung gesehen werden, im Zuge dessen neue Kunstformen entstehen können. Variationsreiche sowie innovative Kombinationsarten können eine neue Bildpraktik schaffen. Diese können allerdings Verwirrung bei dem/der Betrachter/Betrachterin auslösen, weil sie im ersten Moment ambivalent erscheinen. Die hybriden Werke können irritierend sein, weil sie zur gleichen Zeit vertraut wie fremd wirken.

Nach der Betrachtung einiger Werke dieser Kunstszene ist ersichtlich, dass ein spielerischer Umgang mit kulturellen Konstruktionen bzw. spezifischer gesagt mit vorgegebenen Identitätsmustern gepflegt wird. Auffallend ist die stattfindende Umdeutung der vorherrschenden westlichen Imagination des/der *Orientalen/Orientalin*. So werden bspw. Identitätsmuster nicht gänzlich erfüllt, was zu einer Irritation oder einem Bruch führt. Manche

Identitätsmodelle werden gar durch eine stilistische Übertreibung ins Lächerliche gezogen. Ihre Kunst scheint Stilbrüche zu begehen, weil sie künstlerisch-stilistische sowie kulturell-soziale Grenzen überschreitet. Mithilfe von sogenannten Brüchen - *fractions* - können neue Perspektiven auf bestimmte Bereiche eröffnet werden. (Stranges 2003)

Die post-orientalistische künstlerische Herangehensweise reflektiert die Beziehung zwischen dem Westen und dem Orient. Da nach unterschiedlichen Ansätzen Kultur kein statisches ist, sondern als wandelbares Phänomen zu verstehen ist, können post-orientalistische Kunstwerke kulturelle Konstruktion in Frage stellen und einem Wandel unterziehen. (vgl. Du Plessis 2008; Papastergiadis 2005; Stranges 2003) Die post-orientalistischen Kunstwerke können als eine Form/Instrument/Strategie der sozial-künstlerischen Reflexion und Analyse von Machtkonstrukten und Stereotypisierungen gesehen werden, die das kulturelle hegemoniale Selbstbild des/der Arabers/Araberin in Angriff nehmen. Dabei wird die koloniale Vergangenheit in die gegenwärtige Kunst heraufbeschworen. Der Orientalismus des 19. Jahrhunderts wird vom Kolonialismus als Werkzeug dafür verwendet, das *Arab other* zu *objektivieren*. Es kann davon ausgegangen werden, dass es das Ziel der Post-Orientalisten/Post-Orientalistinnen ist, das *other* zu einem *same* umzuwandeln und nun zu *subjektivieren*. Das kolonisierte Objekt ist von einem authentischen Subjekt abzulösen, um das Menschliche anstelle des Exotischen sehen zu können. Die post-orientalistische künstlerische Praxis kann als die Annäherung an eine hybride Identität oder Subjektivität verstanden werden. (vgl. Du Plessis 2008; Stranges 2003)

### **3.3. Der post-orientalistische Künstlertypus: Die neue Avantgarde**

Theodor Adorno bezieht sich in seinem Werk der Ästhetischen Theorie (1981) auf die künstlerische Herangehensweise der modernen Avantgarde des 20. Jahrhunderts. Er versteht Kunst als gesellschaftliche Antithese zur Gesellschaft. Die moderne Kunst obliegt keinen verpflichtenden Gestaltungsprinzipien, sodass jedes Kunstwerk seinen eigenen materiellen Regeln folgt und sich dabei selbst entwirft. Seiner Auffassung nach schreiben authentische Kunstwerke unbewusst die Geschichte ihrer Epoche, sodass die gesellschaftliche Kritik in ihnen inhärent ist. Nicht der manifeste Inhalt des Kunstwerks, sondern seine latente Struktur spiegelt gesellschaftliche Verhältnisse wider.

Künstlertypen mit Avantgarde-Charakter sind zu jeder Zeit und an jedem Ort zu finden. Die Kunstform des Post-Orientalismus wird durch einen bestimmten Künstlertypus hervorgebracht, der als Avantgardist zu definieren ist: den/die Post-Orientalisten/Post-Orientalistin. Der Post-Orientalismus ist das Produkt von sozialen Prozessen und gesellschaftlichen Veränderungen, was unter anderem durch die Globalisierung und Erweiterung des Kunstmarktes herbeigeführt wurde. Diese neuen Umstände der zeitgenössischen Gesellschaft verlangen nach einem spezifischen künstlerischen Handlungstypen, der diese hybride Zwischenposition einnimmt und den dritten Raum (vgl. Bhabha 2012) repräsentiert. Diese Neupositionierung des Subjekts trägt zur Herausbildung eines bestimmten Künstlertums bei. So gesehen ist der Post-Orientalismus das Resultat einer spezifischen Lebensart von Subjekten. Ihr Handeln charakterisiert sie als einen auffälligen Künstlertyp, weil dieser sich gegen künstlerisch-gesellschaftliche Konventionen auflehnt und mit diesen bricht und sich dadurch eine entsprechende Autonomie verschafft. Das künstlerische Vorgehen kann durchaus als provokativ wahrgenommen werden. Laut Adorno können innovative Gedanken und Ideen erst im Zuge einer ästhetischen Provokation entstehen. Die künstlerische Freiheit, welche die Avantgarde mittels Autonomie erwirbt, ist mit folgendem Risiko verbunden: Die Beziehung zwischen Kunst und Gesellschaft wird unklar. Es besteht dadurch die Möglichkeit, dass Kunst die Anbindung an die Gesellschaft verliert. Denn jegliche Kunst ohne Rezeption wird wertlos, sodass ein absoluter Verfall in die eigene Autonomie und die damit verbundene gesellschaftliche Abspaltung ihren Untergang bedeutet. Nach Adorno soll die Kunst eine autonome Stellung beziehen, aber trotzdem mit der Gesellschaft verbunden sein. Außerdem kann sich laut Adorno eine Kunstform bzw. ein Kunststil nur aus dem Vorgehenden heraus entwickeln. D.h., dass sich Kunst immer auf gesellschaftliche Bedingungen bezieht und somit eine dialektische Verbindung zur Realität pflegt. Des Weiteren impliziert die Kunst einen Widerstand gegen gesellschaftliche inhumane Praktiken, wodurch sie einen gesellschaftlichen Wandel initiieren kann. Dieser Widerstand bzw. diese Kritik äußert sich in einer ästhetischen Sublimierung. Adorno bezeichnet die kapitalistische Gesellschaft als inhuman, weil sie sich der Kunst unter dem ökonomischen Aspekt der Verwertung nähert. Die moderne Gesellschaft bestärkt nur bestimmte kulturindustrielle Interessen, obwohl sie das Bild eines pluralistischen Kunstschaffens reproduziert. Wie bereits erwähnt, können Künstler/Künstlerinnen nicht radikal mit kulturellen Werten und Normen brechen und somit auch keine totale Auflehnung gegen das gesellschaftliche System durchführen. Die ästhetische Identität des/der Künstlers/Künstlerin ist gezwungen, sich an das künstlerisch-gesellschaftliche System zu assimilieren. Diesem

Identitätszwang kann der/die Künstler/Künstlerin etwas entgegenwirken, indem er/sie das Nicht-Identische im Zuge seiner/ihrer Arbeit bestärkt. Denn nach Adorno kann jede gesellschaftliche Identität nicht als Befreiung verstanden werden, weil sie einem aufgezwungen wird. Das Nicht-Identische ist als Gegenkraft zu verstehen, welche sich nicht fügt und durch die autonome Ästhetik zum Vorschein kommt. Das Nicht-Identische wird mittels durchgeformter künstlicher Werke zum Ausdruck gebracht, wobei Adorno sich gegen jeglichen Formalismus sträubt. Allerdings finden die Kunstwerke ihre Realisierung in sich selbst wieder: *„Die durchgeformten Werke, die formalistisch gescholten werden, sind die realistischen insofern, als sie in sich realisiert sind und vermöge dieser Realisierung allein auch ihren Wahrheitsgehalt, ihr Geistiges verwirklichen, anstatt bloß es zu bedeuten.“* (Adorno 1981: 196).

Das Kunstwerk produziert eine unbestimmte Zone zwischen dem Unerreichbaren und Realisierten, was die einzunehmende Position des Nicht-Identischen erst ermöglicht. Moderne Kunstwerke gehen nicht in ihrer Anschauung per se auf, sondern implizieren philosophisch verschlüsselte Konzepte. Das Kunstwerk nähert sich der Wahrheit, weil es sich auf das Nicht-Identische bezieht. Im Sinne Adornos geht die Wahrheit nur durch eine geistige Verbindung auf, die durch die Philosophie begreifbar wird. In diesem Zusammenhang ist die Kunstform des Post-Orientalismus als ein reflexiv künstlerisch-philosophischer Ansatz zu verstehen. So gesehen kann eine ästhetische Reflexion gesellschaftlicher Phänomene durch diesen Künstlertypus vollzogen werden. Es ist davon auszugehen, dass der Post-Orientalismus den folkloristischen Denkstil des Orientalismus nicht fortführt. Die Künstler/Künstlerinnen scheinen einen dekonstruktiven Prozess der Subversion zu vollziehen und anzustreben, der eine Transformation dieses öffentlichen Denkstils initiieren kann.

### **3.4. Die Auflösung des orientalischen Mythos**

Es werden durch die Kunst Mythen geschaffen und durch ihre ständige Wiederholung gesellschaftlich gefestigt, sodass sie zu einem festen Bestandteil unseres sozialen kollektiven Wissens werden.

Roland Barthes (1991, 2012) semiologische Auffassung des Mythos hat nichts mit dem herkömmlichen Mythologie-Verständnis zu tun. Der *Post-Orientalismus* fungiert im Sinne Barthes als sogenannter *Gegen-Mythos*. Die Aufgabe des Gegen-Mythos besteht darin, die Mythen des Westens zu überformen und infolgedessen zu entmachten. Der *Post-*

*Orientalismus* erfüllt jene Funktion, den abstrakten exponierten Sinn des zu untersuchenden Mythos des *Orientalismus* zu begreifen. Die post-orientalischen Künstler/Künstlerinnen führen vor, dass es weder natürliche noch ewige Mythen gibt.

Laut John Berger (2002) kann man mittels Kunstanalyse jene Mythen der Vergangenheit erfassen, die unsere Gegenwart nach wie vor prägen. Demnach würde die Orientalmalerei des 19. Jahrhunderts nicht mehr unter einem romantischen und nostalgischen Blickwinkel betrachtet werden.

In den folgenden Abschnitten soll auf Barthes und Bergers Theorien genauer eingegangen werden, weil sie für die Dissertation von Bedeutung sind.

### **3.4.1. Mythos vs. Gegen-Mythos**

Roland Barthes gehört zu den wichtigsten Vertretern der Semiotik und des Poststrukturalismus des 20. Jahrhunderts. Nach seiner Definition (1991, 2012) ist der Mythos ein Mitteilungssystem mit einer spezifischen Aussage. Der Mythos besteht aus einer Verkettung von semiologischen Systemen und ist als Kommunikationsform aufzufassen. Beim semiologischen Schema unterscheidet Barthes zwischen folgenden drei Begriffen: Signifikant (das Bezeichnende), Signifikat (das Bezeichnete) und Zeichen. Der Sinn eines Zeichens setzt sich aus der Verknüpfung des Signifikanten (Ausdrucksebene) und Signifikaten (inhaltliche Ebene/Vorstellungsbild) zusammen. Der Signifikant besitzt eine differentielle Eigenschaft. D.h., dass die Bedeutung des Signifikanten nicht durch sein Signifikat bestimmt wird, sondern aus der Differenz und Abgrenzung zu anderen Signifikanten resultiert. Die Verbindung von Signifikanten und Signifikat ist arbiträr, wird jedoch durch Konventionen bestimmt. Zur Veranschaulichung dieser dreistelligen Verbindung führt Barthes das Beispiel des Rosenstraußes an, der die Vorstellung von Leidenschaft wecken soll. Der Rosenstrauß lässt sich in die Rose (Signifikant) und Leidenschaft (Signifikat) zerlegen. Der Begriff der Rose bzw. der Leidenschaft existiert schon vor ihrer Zusammenlegung als einzelnes Element. Allerdings werden die beiden Begriffe in der momentanen Wahrnehmung miteinander verbunden, wodurch sie ein Zeichen ergeben und einen Sinn bilden. Der für die Leidenschaft stehende Rosenstrauß entsteht durch die Verknüpfung der Rosen (Signifikant) und des Vorstellungsbildes der Leidenschaft (Signifikat).

Das primäre denotative Zeichensystem impliziert alle sprachlichen wie nichtsprachlichen Zeichen. So muss der Signifikant des primären Zeichensystems nicht lautlicher oder

schriftlicher bzw. verbaler Natur sein, sondern kann einen ikonischen Charakter vorweisen. Demnach ist die Fotografie als ein Zeichensystem zu verstehen. Barthes bezeichnet diese Sprachebene als Objektsprache.

Der Mythos baut auf das schon vorhandene primäre semiologische System der Objektsprache auf, sodass er sich als sekundäres semiologisches System herausstellt und die Ebene der Metasprache einführt. Der Signifikant wird erst durch seine Konnotation zum Zeichen. Dem Zeichen wird eine neue Form verliehen, wenn ein neuer Sinn durch einen hinzukommenden Signifikanten verliehen wird. Ein Mythos wird gebildet, wenn eine Bedeutungsüberlagerung unterschiedlicher Konnotationen der Objektsprache stattfindet. Die Konnotationen bzw. alle Zeichen des sekundären mythischen Systems sind immer in einem bestimmten kulturellen Kontext eingebettet. Die visuelle Wahrnehmung des bildlichen Signifikanten ruft bestimmte Vorstellungen bei dem/der Betrachter/Betrachterin hervor. Eine rein formale Bildwahrnehmung ist nicht möglich, weil jedes Gesellschaftsmitglied sowohl über ein individuelles als auch kulturelles Wissen verfügt. Jedes Bildelement wird mit bestimmten Konnotationen assoziiert und ist polysemisch. Das Bild impliziert eine fluktuierende Kette von Signifikaten. Es kommt zur Bedeutungsbildung, indem der/die Rezipient/Rezipientin bestimmte Signifikate auswählt und andere vernachlässigt. Ein Identifikations- und Interpretationsversuch der Bildbotschaft durch den/die Betrachter/Betrachterin wird eingeleitet, wenn er/sie sich nur auf jene Elemente fixiert, welche für die eigene Lebenswelt schlüssig erscheinen. Die Lesarten eines Bildes hängen von den erworbenen Wissensarten des/der Betrachters/Betrachterin ab, wie bspw. Von einem kulturellen, wissenschaftlichen und/oder ästhetischen Wissen. Lesearten, die auf einem spezifischen Wissen beruhen, bezeichnet Barthes als Lexien. Bei jedem Menschen können mehrere Lexien koexistieren. Die Summe der Lexien fasst er unter dem Begriff Idiolekt zusammen.

Die Bildung eines Mythos bedingt eine Gesellschaft. Eine Bedeutung wird einer Materie erst dann hinzugefügt, wenn sie gesellschaftlich thematisiert und infolgedessen zum Objekt wird. Erst dann kann sie als Objekt für einen Mythos stehen. Ein Mythos kann unter den verschiedensten Bedingungen entstehen und durch unterschiedliche Medien vermittelt werden, bspw. kann er sich im Zuge eines visuellen Diskurses äußern. Der Mythos mit seiner Aussage muss nicht nur schriftlich erfolgen, sondern kann auch fotografisch, künstlerisch, materiell oder auch in einem Ritus zum Ausdruck gebracht werden. Barthes generalisiertes Konzept von Sprache ist gerechtfertigt, weil die Sprachgeschichte vieler Kulturen auf Zeichnungen bzw. Bildsprache beruht. Laut Barthes Auffassung kann alles mit einer Aussage

und Bedeutung versehen werden. Das Material der mythischen Aussage (Schriftzeichen, Fotografie, Gemälde, Plakat, Ritus, Objekt usw.) ist zwar unterschiedlich, jedoch erfüllt es die Funktion des Bedeuten. Der Mythos ist zwar formal, aber nicht inhaltlich begrenzt. Jeder Bedeutungsträger kann somit zum Mythos ernannt werden. Eine bestimmte Aussage wird übermittelt, weil sich der Mythos einer spezifischen Ausdrucksweise bedient: „*Der Mythos wird nicht durch das Objekt seiner Botschaft definiert, sondern durch die Art und Weise, wie er diese ausspricht.*“ (Barthes 1991: 85)

Im Zuge des Mystifizierungs-Prozesses werden Aussagen so verknüpft, dass alternative Lesearten ausgeschlossen werden und seine Aussage legitimiert wird. Durch diesen Mystifizierungs-Prozess wird der Mythos nur schwer in einem anderen Kontext denkbar und er kann so eine machtvoll gesellschaftliche Position einnehmen. Ein Mythos kann erst dekonstruiert werden, wenn wir diesen als Mythos wahrnehmen und thematisieren. Der Mythos hat nur eine starke Wirkung, solange wir diesen keiner Analyse unterziehen und ihn zerlegen. Dadurch wird der Mythos als nichts Gegebenes entlarvt, sondern stellt sich als eine gezielte Aussage heraus. Denn die eigentliche Funktion des Mythos besteht darin, bestimmte Sachverhalte als unschuldig, natürlich und ewig darzustellen. Der Mystifizierungs-Prozess gibt die Natürlichkeit des Mythos vor und kaschiert sein eigentliches Interesse. Laut Barthes gibt es weder natürliche noch ewige Mythen. Beim Mythos wird jegliche Form von Komplexität vermieden, indem jegliche Dialektik ausgeschlossen wird. Oft birgt der Mythos gewisse Konflikte und Kontraste in sich. Der Mythos wandelt die Geschichte in eine normative und nicht hinterfragbare Natur, weil rationale Erklärungen ausgelassen werden. Barthes erklärt, dass Mythen kulturell kodifiziert und daher in ihrem politischen, historischen wie sozialen Kontext zu betrachten sind.

Barthes Mythos-Analyse beruht auf einer kritischen Semiotik. Es werden die Elemente der Objektsprache auf ihren konnotativen Inhalt hin analysiert. Seine analytische Vorgehensweise hat das Ziel die innere Struktur des mythischen Systems zu erfassen, indem es rekonstruiert wird. So kann man herausfinden, nach welchen Regeln dieses System funktioniert. Im Zuge dieses Analyseprozesses wird die poststrukturalistische Strategie des Relevanzprinzips angewendet. Da im Vorhinein die Grenzen des Systems nicht klar sind, hat der/die Forscher/Forscherin den zu analysierenden Corpus festzulegen. Jedes einzelne Element eines semiologischen Systems verfügt über eine spezifische Bedeutung. Allerdings kann die Korrelation von Elementen unterschiedliche Bedeutungen hervorbringen. Die sogenannte Katalyse schafft den notwendigen Abstand zwischen den unterschiedlichen

Bedeutungsräumen, der fern von Korrelationen ist. Mittels Katalyse wird zwischen den unterschiedlichen Erzählsträngen ein Ruheraum eingeführt. Doch ist die Katalyse in ihrer Funktion beschränkt, weil sie nicht den Sinn eines Diskurses vollkommen ausschalten und auf den Nullpunkt bringen kann.

Sich einem Mythos zu widersetzen, kann einen neuen Mythos schaffen. Dabei ist die Erzeugung eines künstlichen *Gegen-Mythos* eine gute Vorgangsweise, um den Vorgang der Entmystifizierung einzuleiten. Die Funktion des Gegen-Mythos besteht darin, die Mythen des Westens zu überformen und in Folge dessen zu entmachten. Der Prozess der Entmystifizierung zeigt auf, wie es um die Gesellschaft bestellt ist. Nach Barthes kann ein Umdenken innerhalb der eigenen Kultur erst erfolgen, wenn die vorgegebenen Strukturen einer Analyse unterzogen werden. Der Gegen-Mythos ist das Produkt eines dritten semiologischen Systems. Mit der Benennung eines Mythos durch den Gegen-Mythos werden die vorangegangenen Sprachebenen aufgebrochen. Der Gegen-Mythos ist mit einem Neologismus bzw. sprachlichen Barbarismus zu besetzen, um ihn aus dem ursprünglichen Kontext herauszulösen und infolgedessen den abstrakten exponierten Sinn des zu untersuchenden Mythos zu begreifen. Ein Gegen-Mythos wird gebildet, indem man eine bestimmte Anzahl semiologischer Bezüge (graphischer wie sprachlicher Natur) heranzieht und daraus ein fiktives System bildet. Dabei wird die Strategie der Dezentrierung angewendet. Mithilfe der Dezentrierung entfernt man sich vom westlichen Narzissmus. Barthes kritisiert nämlich das westliche Denken dahingehend, dass sich der Westen im Fremden wiederfinden muss. Dies sieht Barthes als grundlegendes Problem an, weil man sich seiner Ansicht nach dem Unbekannten ohne Vorbehalte nähern sollte. Erst wenn man das narzisstische Denken ausklammert, kann man sich zur Gänze auf das Fremde einlassen. Das Unbekannte hat die Person in einen bedeutungsleeren Zwischenraum zu ziehen. Im Zuge dieser Dezentrierung werden Bedeutungen ungreifbar gemacht, indem sie verflüssigt werden. Dies bewirkt eine Ausdehnung der Signifikanten sowie einen Zeichenaustausch. Im unbekannten Terrain arrangiert man sich mittels der Anwendung erlernter Codes. Beim Gegen-Mythos geht es in erster Linie nicht um einen provokativen Akt und/oder eine gewaltvolle Fragmentierung des Mythos; vielmehr soll er neue Perspektiven auf ein Phänomen eröffnen.

Die Orientalmalerei des 19. Jahrhunderts trägt zur Bildung unterschiedlicher Mythen bei. Die Naturalisierung bestimmter Darstellungen und die damit verbundenen Botschaften lassen den Mythos auf den/die Betrachter/Betrachterin selbstverständlich wirken. Doch handelt es sich

bei den Kunstwerken nie um eine zufällige Kombination von Bildelementen. Dieser Umstand wird mithilfe von zeitgenössischen Künstler/Künstlerinnen deutlich, wobei die Analyse ihrer Werke von Bedeutung ist. So werden in der zeitgenössischen Kunstfotografie Konnotationen der Orientalmalerei aufgegriffen, die im Sinne von Barthes zur Bildung eines Gegen-Mythos führen können. In diesem Zusammenhang kann der Post-Orientalismus als ein Aufbrechen herkömmlicher Strukturen und eine damit verbundene Überschreitung - *going beyond* - verstanden werden.

### **3.4.2. Zur künstlerischen Mythenbildung und ihrer Auflösung durch Reproduktion**

Laut Berger (2002) sind wir in der heutigen Zeit von visuellen Botschaften umgeben. Diese visuellen Botschaften regen die Fantasie an, indem sie Menschen an etwas erinnern oder gewisse Erwartungen wecken. Er beschreibt die Bildsprache als eine machtvolle Sprache, die keineswegs unterschätzt werden darf. Man soll nicht außer Acht lassen, dass Sehen vor Sprechen kommt und somit der visuelle Sinn eine bedeutende Rolle in der Ordnung unserer Welt spielt. Die Wahrnehmung wird von individuellem Wissen beeinflusst, welches wiederum von erlernten Vorstellungen über Ästhetik, Wahrheit, Religion, Kultur, persönlichen Vorlieben usw. geprägt sind. Des Weiteren erklärt Berger, dass die optische Wahrnehmung ein äußerst komplexer Prozess ist. Denn sie ist eine Reaktion auf visuelle Reize und impliziert eine Selektion, weil jede Person prinzipiell ausgewählt betrachtet. Außerdem ist das Wahrgenommene immer in einen Kontext mit unterschiedlichsten Konnotationen und Assoziationen eingebettet. So rufen visuelle Reize Erinnerungen an kulturelle Praktiken hervor. Bedeutend ist auch die Wechselbeziehung von Sehen und Gesehenwerden. Dem/Der Betrachter/Betrachterin wird bewusst, dass auch er/sie betrachtet wird und so nimmt er/sie sich als Teil der sichtbaren Welt wahr. Berger bezeichnet diesen Prozess als „*wechselseitigen Charakter des Sehens und Gesehenwerdens*“. (Berger 2002: 9)

Für Berger nehmen Kunstwerke eine bedeutende soziale sowie psychologische Rolle ein, weil sie Menschen in ihr Geschehen mit einbeziehen. So können Gemälde auf den/die Betrachter/Betrachterin verführerisch wirken, indem die Darstellungsart als verführerisch verstanden wird. Künstler/Künstlerinnen beziehen sich auf das gesellschaftliche Verständnis und das Konzept der Verführung, was beides auf Beobachtungen und Erfahrungen basiert. So werden bspw. nach wie vor Haremsbilder der Orientalmalerei des 19. Jahrhunderts als verführerisch wahrgenommen. Berger glaubt, dass der/die Künstler/Künstlerin den/die

Betrachter/Betrachterin durch den Einsatz von Verführungselementen dazu bringen möchte, sich in diese dargestellten Menschen zu verlieben und eine emotionale Bindung zu ihnen aufzubauen.

Das Kunstwerk ist auch als Artefakt von soziologischem Interesse. Als Artefakt ist es von Ort und Zeit losgelöst: Ein Gemälde wird von dem/der Betrachter/Betrachterin im Hier und Jetzt wahrgenommen, sodass der Zeitabstand zwischen dem Entstehen dieses Bildes und dem unmittelbaren gegenwärtigen Augenblick verfliegt. Die Geschichte des Kunstwerkes wird durch die Interaktion zwischen dem Gemälde und der Person bzw. während des Betrachtungsaktes erfasst und aufgearbeitet. Kunstwerke spiegeln nicht nur die persönliche Erfahrung des/der Betrachters/Betrachterin wider, sondern auch die gesellschaftlich westlich-historische Erfahrung und Beziehung zur Vergangenheit. Kunstwerke beziehen sich nie wirklich auf das Hier und Jetzt, sondern auf die Vergangenheit oder die Zukunft. Mit der Geschichte dieser Kunstwerke kann man die jetzige Gegenwart besser verstehen lernen, um die Zukunft aktiv gestalten zu können.

Nach Berger erzeugt die eingesetzte Bildsprache in den Kunstwerken Mythen. Die Analyse von Kunstwerken kann Mythen der Vergangenheit, die unsere Gegenwart nach wie vor prägen, erfassen:

*„Die Geschichte stellt sich vielmehr immer als Beziehung einer Gegenwart zu ihrer Vergangenheit her. So führt die Angst vor der Gegenwart konsequenterweise zur Mystifizierung der Vergangenheit. In der Vergangenheit kann man nicht leben; sie ist eine Quelle von Erkenntnissen, aus der wir schöpfen, um zu handeln. Die Mystifikation der Vergangenheit im kulturellen Bereich hat einen doppelten Verlust zur Folge: Die Werke der Kunst werden uns unnötig weit entfernt, und die Vergangenheit bietet uns weniger Erkenntnisse, um sie durch Handeln zu ergänzen.“* (Berger 2002: 11)

Die Mystifizierung ist der Prozess etwas wegzudenken und kann als ein mentales Labyrinth bzw. als wahre Irreführung verstanden werden, denn jeglicher Bezug zur Vergangenheit wird verschleiert. So trifft man in der künstlerischen Bildsprache äußerst vage bzw. ungenaue historische, poetische oder moralische Verknüpfungen. Damit ein wahrheitsgetreuer Bezug zur Gegenwart hergestellt werden kann, sind die richtigen Fragen an die Vergangenheit zu richten.

Künstlerische Reproduktionen können sich als ein wertvoller Analysegegenstand herausstellen. Sie spannen nämlich einen Bogen von der Vergangenheit bis in die Gegenwart,

wodurch ein bestimmtes Mysterium genauer betrachtet und in manchen Fällen sogar aufgelöst werden kann. In der heutigen Zeit werden spezifische Kunstwerke immer wieder in einen anderen und neuen Kontext gesetzt. Somit durchläuft das Gemälde einen Bedeutungswandel, weil es in einem anderen Zusammenhang wahrgenommen wird. Unter anderem wird das Abbild der *Mona Lisa* von Da Vinci, *Der Kuss* von Klimt, *Marylin* von Warhol sowohl kommerziell als auch in der modernen Kunstszene oft wiederverwendet bzw. neu aufgearbeitet, wodurch die westliche Gesellschaft ständig mit künstlerischen Elementen konfrontiert ist. Ebenso ist die Kunst nicht nur in den Museen wiederzufinden, sondern in der Literatur, im Fernsehen, in den Medien, als Werbemittel, in der Design- und Modeszene usw. und daher ein alltäglicher Begleiter. Reproduktionen verfügen über das Potential die Existenz und fortwährende Wirkung eines Kunstwerkes auf die Gesellschaft zu sichern. Wenn ein Kunstwerk reproduziert wird, handelt es sich meistens um ein berühmtes bzw. der Gemeinschaft bekanntes Gemälde. Sogenannte künstlerische Meisterwerke sind laut Berger als kulturelles Wissensgut zu definieren. Der Einsatz von Reproduktionen kann aus einer politischen oder kommerziellen Motivation voran getrieben werden. Manche Reproduktionen können Mythen in ihrer Existenz bestärken oder auch umändern bzw. sogar dekonstruieren, denn die ehemalige Bedeutung des Originals und seiner damit verbundenen Aussage ist nicht mehr dieselbe. Abänderungen des Originalgemäldes können einen Verlust des Reliquiencharakters einleiten. Im Sinne Bergers würde dies allerdings einen positiven Effekt nach sich ziehen, weil dadurch die Kunst aus der Vergangenheit nicht mehr unter einem romantischen und nostalgischen Blickwinkel wahrgenommen wird.

In diesem Zusammenhang ist Walter Benjamins (2003) Standpunkt zu künstlerischen Reproduktionen interessant. Benjamin erklärt, dass die Kunst durch die Entwicklung von Fotografie und Film und der damit verbundenen massenhaften technischen Reproduktion eine Veränderung der kollektiven Sinneswahrnehmung, der Wirklichkeit sowie des Gesamtcharakters der Kunst initiiert hat. Im 20. Jahrhundert setzt sich die Fotografie neben der Malerei als eigenständige Kunstform durch und erfreut sich seitdem großer Beliebtheit. Er stellt fest, dass ein Erfahrungs- und Wahrnehmungswandel durch die moderne Bildrezeption zu vermerken ist. Die fotografische Reproduktion und somit auch die Vervielfältigung eines Kunstwerkes verursacht möglicherweise einen Verfremdungsprozess der eigentlichen Darstellung, weil das Kunstwerk dadurch aus seinem traditionellen Kontext herausgelöst wird. So könnten Reproduktionen folgendes Risiko bergen: Der eigentliche Zauber des Kunstwerkes kann verfliegen und weiters können Reproduktionen einen Verfalls seiner Aura mit sich bringen. Diese Aura entsteht durch die unmittelbare Rezeption des Kunstwerkes im

*Hier* und *Jetzt*. Die Aura strahlt die Unnahbarkeit, Echtheit und Einmaligkeit des Kunstwerkes aus. Da nun Kunstwerke zu jeder Zeit und an jedem Ort betrachtet und besessen werden können, droht ein Verfall dieser Aura, der auch die Autorität des Kunstwerkes als Kulturgut untergraben könnte. So gesehen verfügen Reproduktionen über eine positive kathartische Funktion.

## 4. Forschungsfragen und methodischer Zugang

### 4.1. Fragestellungen

*Mittels einer Bildanalyse der künstlerischen Werke dieser Kunstszene soll der Frage nachgegangen werden, welche subjektive Bildsprache des Subalternen in der Kunst eingesetzt wird, um die objektivierende Bildsprache der Orientalmalerei zu dekonstruieren.*

*Durch die subjektivierende Sprache des Subalternen, welche durch das künstlerische Medium der Fotografie artikuliert wird, werden Machtverhältnisse direkt angesprochen. Im Idealfall wird der eigene subalterne Status aufgelöst. Welche Machtverhältnisse werden von den Künstlern/Künstlerinnen thematisiert? Welche Formen der Entmachtung kommen durch die Bildsprache zum Einsatz, um den subalternen Status aufzulösen?*

*Welcher neue post-orientalistische Identitätsentwurf wird in ihrer Kunst zum Ausdruck gebracht bzw. konstruiert und ersetzt somit das vorherrschende Identitätskonzept des Orientalen, das durch die Orientalmalerei hervorgebracht wird?*

Es werden Konnotationen der Orientalmalerei des 19. Jahrhunderts von den zeitgenössischen Künstlern/Künstlerinnen übernommen und auf eine andere Art und Weise angewendet und/oder überformt. Das Subjekt wird in einem spezifisch konnotierten orientalistischen visuellen Diskurs gerahmt, dabei werden ähnliche oder dieselben Sujets, Gesten und Symbole der Orientalmalerei von den Post-Orientalisten/Post-Orientalistinnen angewendet.

*Folgende Fragen stellen sich dabei: Welche Mythen der Orientalmalerei werden durch die Post-Orientalisten/Post-Orientalistinnen evoziert und wie werden diese re-definiert? In welchem neuen Zusammenhang wird dieser Mythos eingebettet und welcher Transformationsprozess widerfährt dem Mythos dadurch?*

Die Rekonstruktion des neuen Zusammenhangs, in dem der Mythos eingebettet ist, hilft uns Rückschlüsse auf den sozialen Kontext bzw. die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen und Veränderungen zu ziehen. (vgl. Berger 2002; Panofsky 2006) Ebenso können neue Erkenntnisse über den Künstlertypus des Post-Orientalisten/Post-Orientalistinnen gewonnen werden. (vgl. Adorno 1981) Die Orientalmalerei und der Post-Orientalismus sind aus einem

anderen zeitlichen, historischen und sozialen Kontext heraus entstanden, d.h. das künstlerische Schaffen unterliegt unterschiedlichen Produktionsbedingungen. Post-Orientalisten/Post-Orientalistinnen rezipieren die Werke der Orientalmalerei, wodurch sich eine neue Bedeutungsebene für die Analyse eröffnet. So zeigt eine Bildanalyse der post-orientalistischen Kunstwerke nicht nur auf, auf welche Art und Weise Mythen nun thematisiert werden, sondern sie deutet auch auf veränderte gesellschaftliche Verhältnisse von Macht, sozialen Prozessen und Kategorien hin.

Kunstwerke dienen als Artefakt, um die sozialen wie politischen Tendenzen eines Künstlers, sein gesellschaftliches Umfeld und seine persönlichen Motive zu enthüllen. (vgl. Panofsky 2006)

Dass *arabische Künstler/Künstlerinnen im Westen* das Subalterne eine subjektivierte Sprache verleihen, ermöglicht es, Rückschlüsse auf die hybride Identität des/der Produzenten/Produzentin zu ziehen, denn die Künstler/Künstlerinnen beziehen sich in ihrer Kunst auf die ihnen zugeschriebene Rolle des/der Orientalen/Orientalin. Im Sinne Sartres erfolgt gewissermaßen eine Infragestellung des eigenen Subjekts, indem die Künstler/Künstlerinnen sich im Zuge der westlichen Orientalmalerei und des damit verbundenen Konzepts des *other* selbst begegnen. So gesehen müsste eine Verknüpfung zwischen dem Kunstwerk und der Biographie des/der Künstlers/Künstlerin bestehen.

*Was sagt eine tiefgehende Analyse von Werken dieser zeitgenössischen Kunstszene über den post-orientalistischen Künstlertypus aus?* Der Künstlertypus des Post-Orientalisten soll mittels Bildanalyse seiner Werke genauer beschrieben und charakterisiert werden.

Die Darstellung von Frauen in der post-orientalistischen Kunstfotografie soll im Zentrum meiner Analyse stehen. Die romantische oder sexualisierte Darstellung der orientalischen Frau ist eines der beliebtesten Motive der Orientalmalerei des 19. Jahrhunderts, sodass bestimmte Mythen über die Orientalin evoziert wurden. So ist die Frau als Protagonistin in den post-orientalistischen Kunstwerken ebenso ein beliebtes Motiv und sie wird eher als Männer abgebildet. Dabei wird die mystifizierte und verführerische Konnotation der Orientalin von den Künstlern/Künstlerinnen aufgegriffen. Die Künstlerin Lalla Essaydi (1999) weist darauf hin, dass die Gemälde der Orientalmalerei einen erheblichen Effekt auf die arabische Welt haben. Viele Männer aus dem arabischen Raum werden durch die Globalisierung und Öffnung der Kunstmärkte erstmals mit dem Bild der verführerischen Orientalin konfrontiert. Dies kann sie dazu verleiten, die eigene Frau oder weibliche

Familienmitglieder zu verschleiern und damit zu verhüllen, um sie vor dem westlichen voyeuristischen Blick zu schützen. Die Frau wird erneut zum Opfer patriarchaler Strukturen, weil sie nach wie vor als sexualisiertes Objekt gesehen wird. Essaydi erklärt, dass sie mit ihrer Kunst die Würde der Frau wiederherstellen möchte, was sie mit einer Entmystifizierung der arabischen Frau zu erzielen versucht. Am Beispiel von Essaydi kann der post-orientalischen Kunst eine emanzipatorische Komponente zugeschrieben werden, weil sie die Orientalin von ihrem Status als sexualisiertes Objekt des Westens oder der islamisch-arabischen Welt befreien will. Ebenso zieht die soziale Rolle der Orientalin bzw. der arabischen Frau in der heutigen westlichen Gesellschaft hohes Interesse auf sich. Nach wie vor wird die Orientalin objektiviert und als Eigentum des Mannes gehandhabt. Die Kunst fungiert nach wie vor als Projektionsfläche, sodass jede visualisierte Frauendarstellung die gesellschaftliche Position der Frau und die Geschlechterrelation widerspiegelt. Im Zuge der Orientalmalerei wird durch den Blick bzw. durch die betrachtete Frau eine Geschlechterrelation konstruiert. (vgl. Berger 2002, Villa 2006)

*Die zeitgenössische Kunstszenen visualisiert bestimmte Frauenbilder. Welche Aussagen können durch die Art der Frauendarstellung über Geschlechterrelationen gemacht werden? Kann die post-orientalistische Frauendarstellung als ein emanzipatorischer Akt der Befreiung von historischen wie gegenwärtigen kulturellen und sozialen Zwängen gedeutet werden? Wie wird der objektivierte Status der Frau aufgelöst?*

## **4.2. Künstlerische Fotografien als soziologischer Zugang**

Nach Ball/Smith (1992) sind künstlerische Fotografien als Artefakte zu definieren, die menschliche Verhaltensweisen widerspiegeln. Daher scheint die Analyse von visuellem Material für die Soziologie von Bedeutung zu sein. Michel Burkhard (2001) charakterisiert die Fotografie als eine starke ikonische Ausdrucksform, die eine eigene Realität darstellt. Außerdem würden Fotografien neben ihrer Abbildungsfunktion als Sinnbild fungieren. Die Soziologin Roswitha Breckner (2010) versteht die Fotografie als eine Form der Weltwahrnehmung und -erzeugung, die eine soziale Wirklichkeit reproduziert. Fotografien fixieren einzelne visuelle Szenen, wodurch interne wie externe Bildbezüge analytisch viel leichter erschlossen werden können. Reichertz (1994) schreibt Fotografien eine starke Aussagekraft und Authentizität zu, die in ihrer rein sprachlichen Beschreibung verloren gehen können. Künstlerische Fotografien setzen sich aus verschiedenen visuellen Elementen

zusammen und ihre sinnliche Wahrnehmung als Bildkomposition löst bestimmte Reaktionen bei dem/der Betrachter/Betrachterin aus. Laut Müller-Doohm (1997) verfügen visuelle Botschaften über ein trügerisches Potential, denn Kunstwerke können beim ersten Anblick transparent erscheinen, obwohl sie bestimmte Ideologien repräsentieren. Der/Die Betrachter/Betrachterin wird durch die Rezeption dieser Kunstwerke mit ihrem Bedeutungs- und Sinngehalt konfrontiert. Die Entschlüsselung des Kunstwerkes auf seine implizierte Bedeutungs- wie Sinnstruktur erscheint daher wesentlich. Allerdings sollen im Zuge der Bildhermeneutik auch die visuellen Inszenierungspraktiken transparent gemacht werden. Müller-Doohm unterteilt die gesellschaftliche Kommunikationspraxis in die Botschaft, die Botschaftsproduzenten und den Botschaftsrezipienten. Diese dreiseitig strukturierte Kommunikationspraxis soll aufeinander bezogen werden, um die sozialen Bedeutungs- und Sinngehalte eines Bildes entschlüsseln zu können. Im Zentrum der kultursoziologischen Bildanalyse sollen Bilder als Chiffren gesellschaftlicher Sachverhalte analysiert werden.

Das Medium der künstlerischen Fotografie bietet sich aufgrund seiner präzisen Darstellung und starken Authentizität als Analysematerial besonders gut an. Außerdem dominiert die künstlerische Fotografie die post-orientalistische Kunstszene. So werden die Werke post-orientalistischer Künstler/Künstlerinnen, die sich des visuellen Mediums der Fotografie bedienen, zur Analyse herangezogen. Ebenso kommt die zeitgenössische Kunstfotografie dem pittoresken Charakter der Orientalmalerei des 19. Jahrhunderts am nächsten, weil auch hier Realität und Fiktion ineinander übergehen. In der Orientalmalerei ist eine pittoreske Wiedergabe von Bedeutung, um dem/der Betrachter/Betrachterin einen realen Orient vorzutäuschen. Die präzise Darstellungsform der Fotografie erzeugt denselben realitätsnahen Effekt. (vgl. Nochlin 1991) John Berger (2002) beschreibt den Weg von der Ölmalerei zur künstlerischen Fotografie als ein Ergebnis des technischen Fortschritts. Die unkomplizierte Anwendung des Fotoapparates und die technischen Bearbeitungsmöglichkeiten der Fotografie führen zu einem starken Anstieg ihrer Popularität. Mit dem Fotoapparat kann dieselbe Bildsprache wie jene der Ölmalerei (Farben, Strukturen, Tastbarkeit von Objekten wie Subjekten) auf einfachere Art und Weise projiziert werden. So nimmt in der zeitgenössischen Kunstwelt eine Kunstfotografie denselben Stellenwert wie ein Ölgemälde ein. Zudem betrachtet Berger die Kunstfotografie als bedeutende visuelle Darstellungsform, weil sie eine subjektive Perspektive auf die Welt eröffnet. Für Adorno (1981) liegt die Besonderheit des Kunstwerkes darin, dass es für sich stehen muss, d.h., dass es sein Anliegen an die Betrachter heranzutragen und einen Sinn zu ergeben hat.

### 4.3. Möglichkeiten einer kunstsoziologischen Bildanalyse

Roswitha Breckner (2010) stellt fest, dass die Methode der Bildanalyse als Forschungszugang in der Soziologie nicht weit verbreitet ist. Aus diesem Grund sind soziologisch-methodische Ansätze, die sich spezifisch auf das Bildliche beziehen, rar.

Viele Methoden der sozialwissenschaftlichen und kunsthistorischen Bildanalyse orientieren sich an Erwin Panofskys (2006) Modell der Ikonologie. Die Methode der Ikonologie wird in drei Phasen unterteilt:

- (1) Die *vorikonografische Beschreibung* stellt den ersten Analyseschritt dar. Gegenstand der Interpretation ist das *primäre* oder *natürliche Sujet*, das tatsächliche wie ausdruckshafte Bedeutungen impliziert. Hier werden der formale Charakter des Bildes erfasst und die künstlerischen Motive aufgedeckt. Es werden reine Formen identifiziert: Bspw. die Konfiguration von Linie und Farbe als Darstellungen natürlicher Gegenstände wie Personen, Tiere, Gegenstände usw. Die Beziehungen dieser Formen zueinander werden als Ereignisse identifiziert. Diesen Ereignissen werden ausdruckshafte Eigenschaften zugeschrieben, wie etwa der schmerzliche Charakter einer Pose. Die reinen Formen sind Träger primärer oder natürlicher Bedeutungen und bilden künstlerische Motive. Die Motivwelt lässt sich aufgrund unserer praktischen bzw. persönlichen Erfahrung identifizieren, die aus unserer Vertrautheit mit Gegenständen und Ereignissen resultiert. Falls ein Motiv nicht erkannt wird, muss das Spektrum der praktischen Erfahrung erweitert werden, bspw. durch die Heranziehung von Literatur und/oder die Befragung von Experten/Expertinnen. Die praktische Erfahrung beruht auf dem Prinzip der Stilgeschichte, denn Gegenstände und Ereignisse werden unter wechselnden historischen Bedingungen durch bestimmte Formen ausgedrückt. D.h., dass die Erkenntnisse an eine Kulturgemeinschaft gebunden sind.
- (2) Als Nächstes werden im Zuge der *ikonografischen Analyse* die thematischen Bezüge der Bildmotive aufgedeckt. Gegenstand der Analyse ist das *sekundäre* oder *konventionale* Sujet, das sich in Bildern, Anekdoten und in Allegorien manifestierten Themen und Konzepten widerspiegelt. Künstlerische Motive und Kombinationen künstlerischer Motive (Kompositionen) werden mit bestimmten Themen oder Konzepten verknüpft. Ziel der Analyse ist es, das Thema und Konzept des/der Künstlers/Künstlerin herauszuarbeiten. Dieser Analyseschritt erfordert durchaus mehr

als die praktische Erfahrung des/der Interpreten/Interpretin und setzt eine gewisse Vertrautheit mit spezifischen Themen durch die Kenntnis literarischer Quellen und/oder überlieferter Traditionen voraus. Im Zuge der Interpretation wird auf bestimmte Typen zurückgegriffen wie bspw. auf antike oder religiöse Typen wie Jesus Christus. Das Prinzip der Typengeschichte erklärt, unter welchen wechselnden historischen Bedingungen bestimmte Themen oder Vorstellungen durch Gegenstände und Ereignisse ausgedrückt werden.

- (3) Zum Schluss erfolgt die *ikonologische Interpretation*: Hierbei werden die identifizierten Bildelemente symbolisch gedeutet und somit die geschichtlich-gesellschaftlichen Bedeutungsgehalte der Gesamtkomposition analysiert. Bei der ikonologischen Interpretation wird die Ikonografie aus ihrer Isolierung herausgeholt und mit anderen historischen, psychologischen und gesellschaftskritischen Methoden vereinigt. Dadurch wird die eigentliche Bedeutung des Gemäldes erfasst. Gegenstand der Interpretation ist die eigentliche Bedeutung des Gemäldes, die sich aus der Welt symbolischer Werte zusammensetzt. Falls eine Ambivalenz kultureller Symbolik auftritt und Widersprüche präsent werden, ist diesen nachzugehen. Zudem dienen Kunstwerke als Hinweis, um uns über die Persönlichkeit des/der Künstlers/Künstlerin aufzuklären. Auf dieser Bedeutungsebene befasst man sich nicht mehr mit dem Kunstwerk als solches, denn es stehen nicht die kompositionellen und ikonografischen Bezüge im Vordergrund. Das Kunstwerk steht als Symptom für etwas anderes, weil es als Zeugnis bzw. kulturelles Dokument für die Persönlichkeit eines/einer Künstlers/Künstlerin oder einer Kunstszene verstanden werden kann: Es offenbart die politischen und gesellschaftlichen Tendenzen des/der Künstlers/Künstlerin, die einer bestimmten Epoche zugeordnet werden können. Die Ausrüstung für die Interpretation bildet die synthetische Intuition, die von der jeweiligen persönlichen Psychologie und Weltanschauung geprägt ist. In diesem Prozess werden kunsthistorische Fragenstellungen im geistes- und sozialwissenschaftlichen Kontext gestellt. Das Prinzip der Interpretation beruht auf der Geschichte kultureller Symptome und/oder Symbole.

Panofskys Interpretationsmethode geht aus der Synthese dieser drei Bedeutungssphären hervor und hat das Ziel, sozial-kulturelle Phänomene zu erklären.

Die Soziologin Roswitha Breckner hat einen sozialwissenschaftlichen Zugang zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien entwickelt, der auf symboltheoretischen

und bildwissenschaftlichen Grundlagen beruht. Dabei steht die Analyse von sozialen und gesellschaftlichen Zusammenhängen anhand bildlicher Repräsentation, im Sehen selbst und im Prozess der Sichtbarmachung, im Mittelpunkt: „*Wie zeigt sich etwas in einem Bild, einem Foto, einer Bild- oder Fotosammlung, und wie können die spezifisch bildlichen, in der Regel vielfältigen Bedeutungsbezüge und Sinnzusammenhänge interpretiert werden?*“ (Breckner 2010: 10) Die Methode soll die manifesten und latenten Bedeutungs- und Sinnzusammenhänge von konkreten Bildgegenständen rekonstruieren. Breckners visueller Ansatz vereint wesentliche theoretische Konzepte der Bildanalyse; unter anderem Erwin Panofsky, Max Imdahl, Thomas Loer, Ulrich Oevermann, Susanne Langer, Gernot Böhme. (ebd.)

Max Imdahl (1994) veranschaulicht mit seinem Ansatz der ikonischen Bildwirklichkeit, dass das Visuelle über eine Eigenlogik verfügt. So besitzt das Bild nicht nur eine von außen zugeschriebene Fremdbedeutung, sondern auch eine Eigenbedeutung. Die ikonische Bildwirklichkeit entsteht aus der Verknüpfung von Formen, Farben, Perspektiven und Konstellationen. Durch die daraus resultierende Bildlichkeit wird ein spezifischer immanenter Sinn gestiftet.

Thomas Loer (1996) prägt den Begriff des ikonischen Pfades, der das prozessuale Wandern des Blickes von einem Bildelement zum anderen beschreibt. Das Sehen ist ein simultaner und multidimensionaler Wahrnehmungsprozess. Auch wenn alle Elemente eines Bildes zur gleichen Zeit dargestellt werden, folgt jede Person bestimmten Wahrnehmungspräferenzen.

Laut Breckner (2010) kann das zu analysierende Bild bzw. der zu untersuchende Fall unterschiedlich bestimmt werden; es kann sich um ein einzelnes Bild, eine Bildserie aus einem spezifischen Kontext oder um ein ganzes Bildfeld handeln. Bei der Fallbestimmung orientiert sie sich an Ulrich Oevermann (1983). Gemäß Oevermann kann man durch einzelne Fälle einen Rückschluss auf ein theoretisch-generalisiertes Phänomen der sozialen Wirklichkeit ziehen, denn in Einzelfällen sind allgemeine Strukturen wiederzufinden.

Mit Breckners Bildanalyse werden Gegenstandsbezüge innerhalb des Bildes sichtbar, die sich in der symbolischen Ordnung der Objekte äußern. Hier bezieht sich die Wissenschaftlerin auf Susanne Langer (1965). Gemäß Langer werden Zeichen, Objekte und Subjekte als Symbole eingesetzt, um bestimmte Dinge zu thematisieren und zu repräsentieren. Symbolisierungsprozesse resultieren aus Bedeutungsrelationen zwischen Termini (das sind angezeigte oder symbolisierte Zeichen, Objekte und Subjekte). Bedeutungsrelationen eröffnen

Sinnrekonstruktionen: Ein bildlicher Sinn entsteht im präsentativen Modus der Symbolisierung. D.h., dass alle Elemente zur gleichen Zeit in Beziehung zueinander gesetzt werden, sodass das Bildganze einen Sinn ergibt. Ein bildlicher Sinn entsteht über die sichtbare Materialität seiner Gestalt, also über die Wahrnehmung *von etwas*. Der bildliche Sinn entsteht ebenso aus dem Verhältnis von Sichtbarem und Unsichtbarem bzw. Anwesendem und Abwesendem. Auch kann ein bildlicher Sinn im Wahrnehmungsprozess einer Bildgestalt entstehen, welcher in einem Sinngewebe eingebettet ist. Sinngewebe sind eng mit diskursiven Formen der Symbolisierung in bestimmten sozialen Kontexten verbunden.

Brecker erklärt, dass potentielle Analysedimensionen eines visuellen Mediums neue Perspektiven auf die soziale Wirklichkeit eröffnen können. Hier greift sie auf Gernot Böhmes (1999) Ansatz zurück. Nach Böhme lässt sich der Zusammenhang zwischen Bild und Wirklichkeit heuristisch aufspannen. Ein Bild kann fünf unterschiedliche Funktionen einnehmen: Seine zentrale Funktion ist es, als Abbild von Objekten zu fungieren. Des Weiteren kann es als Zeichen dienen oder als Symbol für etwas stehen, das sich von gesellschaftlich-kollektiven Strukturen der Wahrnehmung und Bedeutung ableiten lässt. Die dritte Funktion liegt in seinem Symbolisierungspotential. Zusammenhänge bildlicher Elemente erzeugen Bedeutungs- und Sinnbezüge, sie bestimmen die Bildlichkeit des Bildes. Der pragmatische Gebrauch des Bildes als Kommunikationsmedium ist seine vierte Funktion. Die letzte Funktion erfüllt das Bild in seiner Steigerung von Wirklichkeit, weil die Wahrnehmung unserer Wirklichkeit durch die Omnipräsenz von Bildern bestimmt wird. Systematisch sind alle diese Ebenen der Analyse in einem Bild wiederzufinden, jedoch ist ihr Gehalt von Bildgattung, Bildqualität und Ausmaß der Analyse abhängig. Das Zusammenspiel all dieser Aspekte ist für die Bildanalyse wesentlich.

Die Struktur der Segmentanalyse folgt dem Wahrnehmungsprozess der Fotografie. So soll die Organisation und Beziehung der unterschiedlichen Elemente einer Bildkomposition zueinander nachvollzogen werden, denn diese prägen letztendlich den Eindruck der Gesamtkomposition. Die einzelnen definierten Segmente werden einer tiefgehenden Analyse unterzogen, dabei werden die Bedeutungs- und Sinnbezüge hinsichtlich gegenständlicher, symbolischer und bildlicher Aspekte rekonstruiert. Das Ziel ist es, die genaue Entstehung spezifischer Themen eines Bildganzen nachzuzeichnen. Die Methode der Segmentanalyse eignet sich für die Interpretation einzelner Bilder, Bildserien oder Bildsammlungen.

## **4.4. Selbstentwickelter Leitfaden für die soziologische Analyse von Kunstfotografien**

Für die Analyse wurde eine eigene methodische Vorgehensweise entwickelt, weil für meine theoretische Fragestellung die schematische Befolgung einer bestimmten bildanalytischen Methode nicht zielführend ist. Das vorrangige Ziel der Analyse ist die Dechiffrierung der Fotografie. Im Zuge der Bildanalyse werden jene Bedeutungs- und Sinnbezüge, Verknüpfungen und Spannungen aufgedeckt, die von soziologischer Relevanz sind. Folgend werden die einzelnen Schritte der analytischen Vorgehensweise dargelegt.

### **4.4.1. Den zu analysierenden Corpus festlegen**

Der zu analysierende Corpus ist im Vorhinein festzulegen, weil die Grenzen des Systems unklar sind. Jede Fotografie weist für sich sowohl eine Struktur als auch eine Gesamtheit auf, weil die immanenten Tatsachen im definierten Corpus (Materialität der Fotografie) festgehalten sind und diesen auch sättigen. Die in der Fotografie enthaltenen Bedeutungsstrukturen, die durch die angewandte Bildsprache zum Ausdruck kommt, ergeben letztendlich einen Sinn. Jede einzelne Fotografie verfügt über einen vollständigen Corpus und steht für sich, wodurch sie eine analytische Einheit darstellt. (vgl. Barthes 1991, 2012)

Laut Anzaldúa (1999) weist jedes Kunstwerk mit seiner Komplexität eine geordnete Struktur auf. Denn alle Phänomene stehen miteinander in Verbindung und ergeben letztendlich einen Sinn. D.h., dass jede Fotografie als eine in sich sinnergebende Zusammenfügung bzw. Montage mit zentraler Kernaussage verstanden werden kann.

Nach Adorno (1981) obliegt die moderne Kunst keinen verpflichtenden Gestaltungsprinzipien, wodurch jedes Kunstwerk seinen eigenen materiellen Regeln folgt und sich dabei selbst entwirft.

Da nun jede einzelne Fotografie als unabhängige analytische Einheit zu definieren ist, hat die spezifische Auswahl der Fotografien meinerseits zu erfolgen. Die Fragestellung leitet das weitere Vorgehen, sodass (1) die Fotografien von einem bestimmten Künstlertyp stammen müssen sowie (2) ihre ikonische Gestaltungsstruktur und thematische Einbettung ausschlaggebend sind.

Es werden die Werke von insgesamt vier Künstlern/Künstlerinnen in die Analyse mit einbezogen. Die Künstler/Künstlerinnen sind durch ausgiebige Recherchen ermittelt worden:

mithilfe von Abonnements und Newslettern von Kunstmagazinen, Kunstkatalogen, wissenschaftlichen Online-Journals, Online-Plattformen und Communities (die sich auf die Kunst aus dem Orient spezialisiert haben), sowie Galerien und Museen. Seit Beginn der Recherche wird ein persönlicher Austausch mit einem Galleristen und Kunst-Journalisten dieser Szene gepflegt. Es kommen nur jene Werke von Künstlern/Künstlerinnen in Frage, die im Zuge ihrer Biografie mit dem Orientalismus konfrontiert worden sind, wodurch ihnen der Status des/der Arabers/Araberin zugeschrieben wird. Das Interesse an post-orientalistischen Künstlern/Künstlerinnen aus dem arabischen Raum hat unterschiedliche Gründe. Zum einen hat diese spezifische Auswahl pragmatische Motive: Einerseits erfolgt eine Eingrenzung des Themenfeldes, und andererseits habe ich durch die arabische Sprachbeherrschung und das Wissen über kulturelle Werte und Normen dieser Regionen (durch meinen eigenen kulturellen Hintergrund, längere Aufenthalte in arabischen Regionen, das Studium der Arabistik und Islamwissenschaft) ein besseres Verständnis, um die Werke zu deuten. Zum anderen ist die arabische Region vorwiegend von der sunnitisch-islamischen Kunsttradition geprägt. Der sunnitische Islam verbietet die visuelle Repräsentation des Übernatürlichen und die Darstellung von Menschen. Dies erklärt die Bildfeindlichkeit der sunnitisch-islamischen Kunsttradition, die auf den Koran zurückzuführen ist. Laut Koran ist es eine frevelhafte Tat, die Position des Schöpfers *Allahs* einzunehmen und selbst Menschen zu erschaffen, d.h. diese zu visualisieren. Dies führte dazu, dass sich die sunnitisch-islamische Kunsttradition auf Kalligraphie, Architektur und Gartengestaltung spezialisierte. In der schiitisch-islamischen Kunsttradition ist die Darstellung von Menschen zulässig und somit unterscheidet sich diese wesentlich von der sunnitisch-islamischen Kunsttradition. (vgl. Asad 2012; Ibrić 2004, 2006; Oleg 1987) So kann davon ausgegangen werden, dass Post-Orientalisten/Post-Orientalistinnen aus dem arabischen Raum eine andere Form der hybriden Kunst produzieren.

Die ikonische Gestaltungsstruktur und die thematische Einbettung sind für die Auswahl der Fotografien ausschlaggebend. (vgl. Panofsky 2006) Die Fotografien sind entweder Einzelwerke oder Bestandteil einer Fotostrecke, die sich bewusst mit dem Thema Orientalismus befasst. Dies wird durch Namen der Fotografie/Fotostrecke, Interviews mit dem/der Künstler/Künstlerin, Motivauswahl etc. eruiert. Die Auswahl beschränkt sich auf jene Kunstwerke, die soziale Porträts/Szenen visualisieren: bspw. die Abbildung mehrerer Menschen in Beziehung zueinander oder die Darstellung einer einzelnen Person. Aufgrund der theoretischen Fragestellung wird der Fokus auf die weibliche Frauendarstellung gelegt. Es folgt eine Kategorisierung, indem Themen herausgearbeitet und die Kunstwerke diesen zugeteilt werden. Die Eingrenzung bzw. Entscheidung für bestimmte Themen ist notwendig

und wird je nach Häufigkeit bzw. Relevanz getroffen. Sich wiederholende Bildmotive (im Zuge einer Fotostrecke und/oder eines Themas) werden selektiert. Dabei werden die Werke des/der Künstlers/Künstlerin auch in Kontrast zu den anderen Fotografien dieser Szene gesetzt. Die Auswahl fällt auf jene Werke, die das post-orientalische Phänomen am besten demonstrieren und/oder am provokativsten erscheinen bzw. die wesentlich für die Rekonstruktion eines bestimmten Mythos sind. Das Ziel ist es, eine Bandbreite unterschiedlicher Visualisierungen in die Analyse zu integrieren. Im Sinne Langers (1965) findet man in diesen Fotografien allgemeine Strukturen wieder, weil sie aus einem spezifischen Kontext stammen. Die Fotografien fixieren einzelne visuelle Szenen einer sozialen Wirklichkeit und bergen bestimmte Sinngewebe in sich. Sinngewebe sind wiederum mit diskursiven Formen der Symbolisierung verbunden, die in soziale Kontexte eingebettet sind. D.h., dass mit ihrer Analyse Rückschlüsse auf theoretisch-generalisierte Phänomene der sozialen Wirklichkeit gezogen werden können.

Die Auswahl setzt sich aus zwölf Fotografien zusammen: Sechs Darstellungsformen der Odaliske, drei künstlerische Inszenierungen der Almeh, zwei Haremsszenen und eine romantische Reproduktion einer Berberin. Es werden jeweils drei Werke des/der Künstlers/Künstlerin herangezogen, um eine angemessene und gleichwertige Gewichtung der Auswahl zu garantieren.

#### **4.4.2. Die formal-ikonische Beschreibung der Fotografie**

Der erste Analyseschritt dient zur genauen formalen Beschreibung der Fotografie. Generell wird das Augenmerk auf die eingesetzten ikonografischen und symbolischen Bildelemente gerichtet. Die angewandte Bildsprache soll erfasst werden, um den Blick für die weiteren Analyseschritte zu schärfen. Dieser erste Analyseschritt lehnt sich an die katalytische Vorgehensweise von Barthes (1991, 2012) an. Im Sinne Barthes birgt jede Fotografie Elemente eines semiologischen Systems in sich. Erst durch die Korrelation der Elemente treten unterschiedliche Bedeutungen hervor. Der auflösende Prozess der Katalyse schafft den notwendigen Abstand zwischen den unterschiedlichen Bedeutungsräumen, weil er fern von Korrelationen ist. Ähnlich ist der erste Analyseschritt der Segmentanalyse von Roswitha Breckner (2010) angelegt, der für mein Vorgehen als Orientierung dienen soll. Laut Breckner ist dieser Schritt von Relevanz, um eine Sensibilisierung der Bildwahrnehmung einzuleiten. Dabei sollen die formale Bildgestalt der Fotografie charakterisiert und die einzelnen Bildsegmente bestimmt werden. Jene Bildelemente, die für die formale Gestaltung der

Fotografie prägend sind, werden ausfindig gemacht und in einem weiteren Schritt gedeutet. Es findet sozusagen eine Dekontextualisierung der Bildsegmente statt, um diese in den darauffolgenden Analyseschritten zu rekontextualisieren. Bei der Beschreibung der formalen Bildgestalt unterscheidet Breckner zwischen Figuren, szenischen Konstellationen, Hinter- und Vordergründen, Mittelpunkt, Zentrum und Rand, Größenverhältnissen szenischen Elementen, szenischen Choreographien<sup>2</sup>, Bildachse- und Perspektive, Farben, Flächen, Kontrasten, Lichtführungen und eventuell Bild- und Textverhältnis. Der formale Charakter des Kunstwerkes wird genauso in der ersten Analysephase der Ikonologie (Panofsky 2006) identifiziert. Dies ist notwendig, um im nächsten Schritt die künstlerischen Motive zu eruieren.

#### **4.4.3. Kontextualisierung: Zusammenhang der Bildelemente**

Angelehnt an Panofskys ikonografische Analyse (2006) wird nun das Thema bzw. das Konzept des/der Künstlers/Künstlerin herausgearbeitet und analysiert. Nach Panofsky sind die im Bild enthaltenen Formen Bedeutungsträger und fungieren als künstlerische Motive. Bestimmte künstlerische Motive können als Mythen identifiziert werden. Auch hier wird die künstlerische Motivwelt anhand der praktischen bzw. persönlichen Erfahrung ermittelt. Wenn ein bestimmtes Motiv nicht erkannt wird, soll der eigene Erfahrungsbereich erweitert werden. Dies wird unternommen, indem auf Literatur zurückgegriffen und/oder ein/eine Experte/Expertin befragt wird. Die Beziehung dieser Formen zueinander ist wie bei Panofsky als Ereignis zu identifizieren: Durch ein Ereignis werden bestimmte Eigenschaften zum Ausdruck gebracht. Ikonografische bzw. symbolische Elemente werden in Beziehung zueinander gesetzt, wodurch die sozial-kulturelle Einbettung der einzelnen Elemente im Bildkontext erschlossen werden kann, denn künstlerische Motive und die Kombination künstlerischer Motive (Kompositionen) können mit Themen oder Konzepten verknüpft werden. Ebenso wird im Zuge der Segmentanalyse (Breckner 2010) der Frage nachgegangen, welche thematischen Bezüge aufgrund der indexikalischen Referenzen hergestellt werden können.

Die leitenden Fragestellungen für diesen Analyseschritt lauten:

- *Was wird in der Fotografie inszeniert und wie wird es inszeniert?*

---

<sup>2</sup> Damit ist „eine Konstellation von Personen gemeint-die als in bestimmter Weise Handelnde oder sich Verhaltende aufeinander bezogen sind“. (Breckner 2010: 282)

- *Welche ikonischen und symbolischen Referenzen werden zur Inszenierung herangezogen?*
- *Wie stehen diese in Bezug zueinander und welche Bedeutungs- und Sinnzusammenhänge sind damit verknüpft?*

Wie bei Roswitha Breckners Verfahren (2010) sollen die mit dem Bild verbundenen thematischen Sinnzusammenhänge, Assoziationen, Feststellungen, offene Fragen etc. spontan artikuliert, angeführt und auch begründet werden. Breckner interpretiert die einzelnen Bildsegmente und ihren Zusammenhang bezüglich „*potentieller indexikalischer und symbolischer, einschließlich ikonographischer, ikonologischer und ikonischer Bedeutungs- und Sinnbezüge.*“ (Breckner 2010: 289). Die einzelnen Segmente werden in allen möglichen Beziehungen zueinander gesetzt, um viele unterschiedliche Lesearten entwickeln zu können. Es wird wie bei der interpretativen Segmentanalyse auf räumlich-örtliche, zeitliche, gegenständliche, interaktive und ikonische Referenzen geachtet, weil sie sowohl für die Bildgestaltung als auch für die Bedeutung der Fotografie von Relevanz sind. Indizien wie Kleidung, Accessoires, Gegenstände mit direkten oder indirekten zeit-räumlichen Bezügen usw. können indexikalisch auf einen bestimmten Ort und/oder Zeit verweisen. Hier ist der Frage nachzugehen, welche Referenzen die Fotografie als *orientalisch* ausweisen. Es können anhand von Nähe/Entfernung, Mimik, Gestik, Körperhaltung etc. der dargestellten Personen spezifische Handlungs- und Interaktionszusammenhänge erkannt werden. Die ikonische Funktion der einzelnen Bildelemente und ihre Relevanz wird in Verbindung mit anderen Bildelementen bezüglich Rahmung, Zentrierung, Vorder- und Hintergrund eruiert. Dem Bildelement wird durch seine Platzierung und Größenrelation in der Bildkomposition eine spezifische Bedeutung beigemessen. Manche Bildelemente stehen im Vordergrund und ziehen die zentrale Wahrnehmung des/der Betrachters/Betrachterin auf sich, wohingegen andere im Hintergrund gehalten werden. D.h. konkret, dass die Verbindung von Bildelementen zueinander für die kompositorische Struktur der Fotografie ausschlaggebend ist. Hier ist zu erörtern, welche Verknüpfungen zwischen den Bildelementen sinnstiftend sind. *Es ist der Frage nachzugehen, ob eine Kongruenz dieser indexikalischen Verweise festzustellen ist oder ob Widersprüche präsent sind?*

#### 4.4.4. Bedeutungswandel und Gegen-Mythos erfassen

Die Analyse der eingesetzten Bildsprache in den Kunstfotografien ist von Bedeutung, weil daran der Bedeutungswandel eines künstlerischen Motivs bzw. Mythos festgemacht werden kann. In diesem Zusammenhang wird die Annahme aufgestellt, dass die Künstler/Künstlerinnen eine innovative Bildsprache mit neuartigem Zeichensystem generieren. Dabei ziehen sie semiologische graphische Bezüge heran und dehnen den Bereich an Signifikanten aus, indem sie auf weitere Signifikanten eines anderen Zeichensystems zurückgreifen. (vgl. Barthes 1991, 2012) Ihre eingesetzte Bildsprache kann eine Loslösung von herkömmlichen Bedeutungsstrukturen initiieren. Die Künstler/Künstlerinnen entwickeln im Sinne Barthes (vgl. 1991, 2012) einen Gegen-Mythos: den *Post-Orientalismus*. Mithilfe des Gegen-Mythos können sie die innere Struktur des Mythos erfassen. Die abgewandelten künstlerischen Reproduktionen der Post-Orientalisten/Post-Orientalistinnen könnten den Prozess der Mystifizierung veranschaulichen, wodurch Mythen der Vergangenheit nicht mehr unter einem romantischen und nostalgischen Blickwinkel wahrgenommen werden. (vgl. Berger 2002) Die neue *In-Beziehung-Setzung* der symbolischen wie ikonischen Referenzen eröffnet andere Perspektiven auf ein soziales Phänomen, weil es in unterschiedlichen Kontexten denkbar wird. Mithilfe dieser Strategie kann der *Bedeutungswandel* von künstlerischen Motiven und Mythen eruiert werden. *Es ist der Frage nachzugehen, ob der orientalische Mythos re-definiert/fragmentiert/aufgelöst wird? Wenn ja, wie?*

Folgende Fragen dienen als Anleitung für eine vertiefende Analyse:

- *Wird der Mythos (oder nur bestimmte Elemente des Mythos) in seiner herkömmlichen Existenz und Bedeutungsfunktion bestärkt oder geschwächt?*
- *Welche alternativen Lesearten werden zum herkömmlichen Mythos geliefert?*
- *Kann der Vorgang der Entmystifizierung festgehalten werden, indem ein bestimmter Mythos überformt und infolgedessen entmachtet wird?*
- *Wird durch die fotografische Inszenierung eine neue Frauenfigur hervorgebracht? Wenn ja, welche Unterschiede sind zur ursprünglichen Frauenfigur festzumachen bzw. welchen Wandel erfährt sie?*
- *Erfolgt tatsächlich die Einführung eines Gegen-Mythos? Wenn ja, wie ist dieser zu charakterisieren?*

#### 4.4.5. Die figurative Darstellung

Die Darstellungsweise der Person kann uns Auskunft über *soziale Beziehungen* und damit verbundene *Machtverhältnisse innerhalb wie außerhalb* des Bildraums liefern. (vgl. Berger 2002) Ersteres soll die soziale Rolle und Stellung der Figur, die sie in der Bildkomposition einnimmt, erörtern. Falls mehrere Personen abgebildet sind, soll auch ihre Beziehung zueinander bzw. die Rollenaufteilung gedeutet werden. Zweites behandelt die Beziehung der abgebildeten Person/Personen zum/zur Betrachter/Betrachterin: *Was gibt die Person ihrem Gegenüber zu verstehen und wie tut sie das?*

Folgende Fragen sollen die Analyse leiten:

- *Welche soziale Rolle und/oder Position nimmt diese Person ein? Durch welche ikonischen und/oder symbolischen Referenzen und/oder Verbindungen wird diese Rolle/Position erkennbar?*
- *Was sagt das Erscheinungsbild der Person über ihr Wesen aus?*
- *Können Rückschlüsse auf das emotionale Wohlbefinden der Person gezogen werden, bspw. durch Mimik und Gestik? Wirkt sie durch ihre Haltung und ihren Blick gelangweilt, traurig, wütend etc.?*
- *In welche Handlungs- und Interaktionszusammenhänge ist die Person verwickelt?*
- *Wieso wird die Person so dargestellt und nicht anders? Welchen Sinn/Zweck erfüllt diese Darstellungsweise?*

#### 4.4.6. Wirkung auf den/die Betrachter/Betrachterin

Wie die inszenierte fotografische Situation auf den/die Betrachter/Betrachterin wirkt, kann für die Analyse von Interesse sein.

- *Welche Emotionen und Reaktionen löst die Fotografie bei dem/der Betrachter/Betrachterin aus? Sollen vielleicht absichtlich bestimmte Gefühle bei dem/der Betrachter/Betrachterin hervorgerufen werden?*
- *Ist die Bildkomposition in sich stimmig? Ist die Fotografie in ihrer Komposition eher sinnstiftend oder irritierend? Falls Momente der Irritation auftreten, ist diesen auf den Grund zu gehen.*

#### **4.4.7. Ergänzung und/oder Kontrastierung**

Bei jedem Analyseschritt können andere Materialien zur Ergänzung und/oder Kontrastierung der fotografischen Bildelemente herangezogen werden. Das Verfahren der Ergänzung sowie der Kontrastierung wird in Roswitha Breckners Segmentanalyse (2010) angewandt. Ziel ist es, das eigene Wissen und Verständnis zu erweitern, um Bedeutungs- und Sinnbezüge einzubringen. Doch ist keine Analyse von Kunstwerken der Orientalmalerei des 19. Jahrhunderts angedacht. Im Zuge der Analyse werden lediglich bestimmte Werke und Motive der Orientalmalerei herangezogen, um Vergleiche anzustellen und mögliche Parallelen bzw. Unterschiede zu veranschaulichen.

#### **4.4.8. Die Intention des/der Bildproduzenten/Bildproduzentin**

*Was ist die Intention bzw. Präsentationsabsicht des/der Bildproduzenten/Bildproduzentin und wird diese im Bild realisiert?* Hier soll die eigentliche Botschaft des Kunstwerkes erfasst werden. Die Fotografie kann uns Hinweise auf die Persönlichkeit, Überzeugung und Haltung eines/einer Bildproduzenten/Bildproduzentin geben und uns Informationen über eine spezifische Kunstszene liefern, denn laut Panofsky (2006) beinhaltet das Kunstwerk nicht nur kompositionelle und ikonografische Bezüge, sondern es artikuliert eine Vielfalt an kulturellen Symptomen. Außerdem wird für die Ermittlung der Intention des/der Bildproduzenten/Bildproduzentin zusätzliches Material in Form von Interviews und/oder Statements des/der Künstlers/Künstlerin hinzugezogen.

#### **4.4.9. Abschluss der Analyse und Aufbau der Ergebnispräsentation**

Da sich die Analyse letztendlich auf das Kunstwerk als Ganzes bezieht, gehen die Analyseschritte ineinander über. Die Analyse jeder einzelnen Fotografie ist dann abgeschlossen, wenn alle Interpretationsschritte vollzogen sind.

Die Ergebnispräsentation ist so aufgebaut, dass jedem/jeder Künstler/Künstlerin ein eigenes Kapitel gewidmet wird. Das jeweilige Kapitel ist wiederum in drei Abschnitte unterteilt. Im ersten Abschnitt sind die wesentlichen Analyseergebnisse der drei Kunstwerke zusammengefasst. Im zweiten Abschnitt folgt die Vorstellung des/der Künstlers/Künstlerin. Die Auseinandersetzung mit dem/der Künstler/Künstlerin erfolgt erst nach der Analyse der einzelnen Werke, um den Blick nicht im Vorhinein auf bestimmte Themen zu fokussieren. Hier werden die Fotografien über die Biographie des/der Post-Orientalisten/Post-Orientalistin und seinen/ihren künstlerischen Arbeitszugang kontextualisiert. Informationen zum/zur

Künstler/Künstlerin entstammen Literaturrecherchen. Die Verknüpfung mit der vorherigen interpretativen Deutung kann zu spannenden Ergebnissen führen. Im dritten Abschnitt wird ein Abschlusskommentar verfasst. An dieser Stelle werden die interpretativen Ergebnisse der einzelnen Kunstwerke miteinander kontrastiert und in Verknüpfung mit der Biographie des/der Künstlers/Künstlerin und seiner/ihrer künstlerischen Arbeit summativ gedeutet. Dadurch können sich wiederum neue Lesearten und Interpretationsschlüsse ergeben. In diesem letzten Schritt werden verstärkt die soziologische Dimension aufgespannt und Bezüge zur Literatur hergestellt.

Im Abschlusskapitel der Dissertation werden die Ergebnisse zusammengefasst und sowohl in Bezug auf die Fragestellungen als auch im Kontext eines theoretisch-wissenschaftlichen Diskurses diskutiert.

## **5. Ergebnispräsentation der analysierten Kunstfotografien**

### **5.1. Hassan Hajjaj und seine Trash-Odaliken**

Es werden drei Werke von Hassan Hajjaj zur Analyse herangezogen. In diesen Werken rollt er den Stereotyp der Odaliske neu auf und bearbeitet diesen im Kontext unserer Zeit. Die Odaliske ist ein dominierendes Motiv der Orientmalerei des 19. Jahrhunderts, welches die orientalische Exotik und passive Weiblichkeit widerspiegeln soll. Die hier analysierten Fotografien stammen aus unterschiedlichen Jahren. Die erste und älteste Fotografie heißt *Ilham* und stammt aus dem Jahre 2000. Seine Fotografie *Rubbish Odalisque*, die 2011 mit dem Sovereign African Art Prize ausgezeichnet wird, bricht mit allen romantischen Konnotationen der Odaliske. Das Motiv der Odaliske nimmt Hassan Hajjaj erneut in seinem Werk *Coca-Cola* (2012) auf und vermittelt ein ganz anderes Flair als in den zwei älteren Fotografien.

### 5.1.1. Ilham



In diesem Foto posiert die Frau in der standardgemäßen Odaliskens-Pose und liegt lässig auf einem Sofa. Sie wird von traditionellen Wand- und Bodenfliesen im geometrischen Design umrahmt, welche die marokkanische Architektur und Kunst repräsentieren. Diese Szene erweckt den Eindruck, als sei sie im Innenhof eines marokkanischen Hauses festgehalten worden. Es ist nicht klar, ob es sich um einen öffentlichen Ort (bspw. ein Kaffeehaus) oder ein Privathaus handelt. Die Szene vermittelt orientalisches Flair und erinnert an einen Harem, wie er in der Orientmalerei des 19. Jahrhunderts dargestellt wurde.

Die Kleidung der Frau entspricht dem traditionellen nordafrikanischen Stil. Sie trägt einen orientalischen Schuh-Stil, der *babouche* genannt wird. Das Kleidungsstück ist nicht eindeutig marokkanisch und impliziert moderne Elemente wie Obst- und Blumenbouquets. Die Textilien der Kleidung sind teilweise maschinell gefertigt worden. Das Sofa entspricht keinem typisch-traditionellen arabischen Interieur, sondern ist ein westliches Stück im Jugendstil, welches seinen Weg in die Inneneinrichtung arabischer Haushalte durch die Öffnung des globalen Marktes fand. Die Zierdecke auf dem Sofa und der Polster, auf den sich das Modell stützt, sind ebenso keine traditionell-nordafrikanischen Textilstücke.

Das Modell ist eine Frau mittleren Alters. Ihr Phänotyp entspricht einer Nordafrikanerin (sie kann entweder Marokkanerin oder Berberin sein). Ilham ist entweder der wirkliche Name dieses Modells oder nur der Titel des Kunstwerkes. *Ilham* stammt aus dem Arabischen und bedeutet Erleuchtung oder Offenbarung, ist jedoch im arabischen Raum auch ein gängiger weiblicher Vorname. Dies lässt darauf schließen, dass diese Fotografie eine neue Perspektive auf die Orientalin offenbart.

Der Blick des Modells ist hier von großer Relevanz. Dieser direkte Blick auf den/die Betrachter/Betrachterin vermittelt die Intention des Künstlers, die Aufmerksamkeit zu fesseln und die Betrachtenden im selben Moment angreifbar zu machen. Dem/Der Betrachter/Betrachterin kann durch die starke Präsenz und das ausgeprägte Selbstbewusstsein des Modells das Gefühl vermittelt werden, dass er/sie ein Gast oder gar Eindringling in ihrer Lebenswelt ist. Diese Blick-Konfrontation erfüllt die Funktion, den/die Betrachter/Betrachterin direkt in den Raum der Odaliske mit einzuschließen. Befindet er/sie sich vielleicht in diesem Augenblick in ihrem Haus und wird wie sie von ihm/ihr und/oder anderen Personen beobachtet? Dass der/die Betrachter/Betrachterin ebenso wie die Odaliske möglicherweise fremden Blicken ausgesetzt ist, kann bei ihm/ihr zu Verunsicherung führen oder beunruhigende Gefühle evozieren. Ihm/Ihr kann auch der naive Glaube geraubt werden, dem *other* überlegen zu sein, weil durch diese Blick-Konfrontations-Strategie eine Form der Entmachtung des/der Betrachters/Betrachterin stattfinden kann. Hajjaj scheint eine Aufhebung und/oder Umkehr der Machtverhältnisse zwischen Betrachtenden und Betrachteten bzw. zwischen Kolonialherren und Kolonialiserten zu initiieren. *Wir*- die Betrachtenden - werden mit dem *other* auf die gleiche Ebene gestellt, indem alle in die gleiche Situation versetzt werden. Es verbindet alle eine gemeinsame Erfahrung, sodass beide zum *same* werden. Die Odaliske durchlebt einen Transformationsprozess, indem sie vom ehemaligen Objekt zum Subjekt mutiert. Die dargestellte Frau wirkt stark, selbstbewusst und authentisch.

Die Fotografie ist in schwarz-weiß gehalten und daher eher untypisch für den sonst so farbenfrohen Stil des Künstlers. Der Farbenverzicht kann die Ernsthaftigkeit der Bildatmosphäre hervorheben und zudem durch die farbliche Reduktion dem Blick des/der Betrachters/Betrachterin dazu verhelfen, sich auf das Wesentliche im Werk zu konzentrieren. Doch diese schwarz-weiße Stilisierung verleitet gleichzeitig zur Annahme, dass es sich um

eine ältere dokumentarische Fotografie aus dem orientalischen Raum handelt. Für den Orientalismus des 19. Jahrhunderts war die fotografische Ablichtung von nordafrikanischen Frauen eine gängige Praxis. Die bewusste Verwendung der Schwarz-Weiß-Technik für diese Abbildung kann daher auch eine Anspielung darauf sein, dass sich diese Darstellung auf eine veraltete westliche Fantasie bezieht. Allerdings bestätigt die Rahmung der Fotografie, dass es sich um eine neuere und daher inszenierte Gegebenheit handeln muss. Die Ernsthaftigkeit dieser Szene wird durch die spezielle Rahmungsart durchbrochen. Die Rahmung verdeutlicht, dass die Fotografie in einem modernen nordafrikanischen Handlungsrahmen entstanden ist bzw. sich diese Szene in einem nordafrikanischen Kontext abspielt. Die Rahmung ist von Relevanz, weil sie einen neuen Zugang zum Bild eröffnet. Die Rahmung besteht aus einem viereckigen Holzrahmen, in welchen bunte Konservendosen, Getränkedosen und Gewürzstreuer eingeordnet sind. Die Kollage ist farblich aufeinander abgestimmt und in sich stimmig. Die dabei dominierende Farbe Grün hat im islamisch-arabischen Raum eine spezielle Bedeutung, weil sie die Farbe des Propheten Mohammads und des Islam ist. Mit Grün assoziiert man Paradies, Erfolg, Glück, Hoffnung und Frieden. Bei den eingeordneten Konservendosen, die das Bild von oben und unten rahmen, handelt es sich um Geflügel-Frühstücksfleisch bzw. Spam. Geflügel-Spam ist am islamisch-arabischen Markt zu finden, da Geflügel kostengünstiger als Corned-Beef ist und Schweinefleisch nicht konsumiert wird. Bei Geflügel-Spam handelt es sich um *halal food*. Halal kommt aus dem Arabischen und bedeutet entweder erlaubt oder zulässig. Mit *halal food* sind jene Lebensmittel gemeint, die den islamischen Essenvorschriften entsprechen. Links und rechts wird die Fotografie von einem Guave-Softdrink gerahmt. Die Guave ist eine süß-säuerliche Frucht und gedeiht in nordafrikanischen Ländern. Sie findet ihre Verwendung in der nordafrikanischen sowie der arabischen Küche. Die Gewürzstreuer akzentuieren das Bild, indem sie diesem wortwörtlich die gewisse Würze bzw. Pepp verleihen. Da die Fotografie von *halal food* umrahmt ist, vermittelt sie gleichzeitig den Eindruck, dass der Inhalt sich an islamisch-traditionelle Sitten hält und keine obszöne Darstellung abbildet. D.h., die Fotografie kann dadurch vertrauens- und glaubwürdiger wirken. Die Wiederverwertung von Gegenständen, die hier neu in Szene gesetzt werden, spiegelt Hajjajs künstlerische Praxis wider: Er nimmt Altes her und erstellt damit eine neue Komposition.

Es stellt sich nun die Frage, weshalb Hajjaj die Frau mit Abbildungen von Nahrungsmitteln und Getränken kombiniert? Die Gemeinsamkeit dieser drei Komponenten ist folgende: Sie stillen Grundbedürfnisse wie Sexualität oder Hunger. Dies kann auch als eine Anspielung auf

die künstlerische Praxis im Allgemeinen verstanden werden: Ihre Funktion ist es, das gesellschaftliche Verlangen nach etwas zu stillen. Haben wir dieses Etwas erst einmal eruiert, so lassen sich daraus gesellschaftliche Zustände ablesen, da Kunst erst durch die gesellschaftliche Anbindung und Wechselbeziehung entsteht. Der künstlerische Stereotyp der Odaliske entstand aufgrund einer männlichen sexuellen Fantasie, die zur damaligen Zeit nicht ausgelebt werden konnte.

Speziell in diesem Werk scheint Hajjaj die Trieb- und Konsumgesellschaft der damaligen wie heutigen Zeit zu ironisieren. Hajjajs Werk zeigt auf, dass unsere soziale Realität von Fantasiegebilden und Inszenierungen beherrscht wird und dass das Leben nicht kategorisierbar ist. Es lässt sich daraus schließen, dass Hajjaj durch die fotografische Praxis eine postkoloniale Gegenwart evoziert. Er greift die Beziehung bzw. kulturelle Begegnung zwischen Orient und Westen auf, indem er bewusst mit kulturellen Elementen beider Hemisphären spielt. So bereitet er ikonologische Zeichen und Bilder des 19. und 21. Jahrhunderts neu auf. Während er diese umgestaltet, werden Zweideutigkeiten und Widersprüche sichtbar. Hajjaj scheint sich mit der Fotografie einen Spaß zu erlauben und fordert gerade dadurch den/die Betrachter/Betrachterin dazu auf, die soziale Wirklichkeit kritisch zu hinterfragen.

### 5.1.2. Rubbish Odalisque



Diese Fotografie divergiert in ihrer Komposition und ihrem Stil stark von der bereits beschriebenen. Zudem ist sie in Farbe gesetzt und verfügt über keinen integrierten Rahmen. Das Werk kann auf den ersten Blick irritierend auf den/die Betrachter/Betrachterin wirken: Das abgebildete Subjekt wird nicht erkannt und von jeglichem Blick abgeschottet, indem es in Verpackungsmaterial gesteckt wird. Die dargestellte Person hat einen Karton über den Kopf gestülpt und ihre Kleidung setzt sich teilweise aus recyceltem Material zusammen. Die Person nimmt eine liegende Pose ein und befindet sich in einer ungewöhnlichen Kulisse. Der übergestülpte Karton auf den Kopf wirkt störend, weil das Gesicht nicht erkennbar ist und der/die Betrachter/Betrachterin keinen Blickkontakt zu dieser Person aufbauen kann. Das verborgene Gesicht der Person sichert ihr einen anonymen Status zu. Das Überstülpen eines Kartons über den Kopf ist keine gängige Mode- oder Kulturpraxis, sodass diese Handlung noch mehr Konfusion bei dem/der Betrachter/Betrachterin auslösen kann. Diese Handlung scheint freiwillig, weil die Person nicht den Anschein erweckt, dazu gezwungen worden zu sein. Diese Person als verrückt zu erklären wäre die einzige Möglichkeit, etwas Sinn in dieses Szenario einzufügen. Doch ist die ganze Szene so skurril, dass dies keine befriedigende Erklärung sein kann. Es ist weiters ein Rätsel, welchen Zweck und/oder Sinn die umgedrehte rote Zitruspresse, die auf den umgestülpten Kartons balanciert wird, erfüllt.

Die eingenommene liegende Pose gleicht den Odaliskinnen der Orientalmalerei. Der Oberkörper wendet sich dem/der Betrachter/Betrachterin zu, ein Bein ist angewinkelt und das andere

gestreckt. Die Person lehnt sich an ein Kissen im orientalisch-runden Stil mit Coca-Cola Schriftzug in lateinischer Schrift an. Die Person scheint es sich gemütlich zu machen, obwohl die Kulisse keinen Hauch von Gemütlichkeit vermittelt. Es liegen leere ausgebreitete Kartons auf dem Boden, auf denen sich die Person positioniert. Auf dem Boden liegen weiters zerknüllte Plastiksäcke. Hinter der Person befinden sich aufeinander gestapelte Lieferkartons von Lebensmitteln (bspw. Loursa Pflanzenöl), die fast den ganzen Bildhintergrund einnehmen. Im rechten Bildraum stehen drei gefüllte Mehlsäcke. Die Kulisse ist entweder eine Lagehalle oder ein Lagerraum eines Unternehmens, Lebensmittelgeschäfts oder Restaurants. Die *djellabah*<sup>3</sup> der Person besteht aus recycelten Mehlsäcken, weil dies vermutlich folgende spezielle Botschaft vermitteln soll: Mehl ist formbar und stillt als Grundnahrungsmittel unser Hungerbedürfnis. So wie Mehl werden Frauenbilder nach eigenen Vorstellungen und Bedürfnissen geformt und es wird ein bestimmter Typus der Orientalin, wie am Beispiel der Odaliske erkennbar, evoziert. Hajjaj scheint sich nun das Recht heraus zu nehmen, das Bild der Odaliske nach eigenen Vorstellungen zu formen. Dabei muss er zuerst das vorherrschende Bild der Odaliske in Frage stellen und fragmentieren.

Das Geschlecht der Person kann nicht auf den ersten Blick festgestellt werden, weil ihr Gesicht verdeckt und ihre Kleidung weit geschnitten ist. Der/Die Abgebildete pflegt einen sehr androgynen urbanen Kleidungsstil: Jeans, rote Schuhe im Converse-Stil, ein langärmeliges Hemd und eine Lederarmbanduhr. Es handelt sich mit großer Wahrscheinlichkeit um einen Mann, was unter anderem an den etwas größeren Händen (an denen sich kein femininer Schmuck befindet oder Nagellack aufgetragen ist) und der flachen Brust erkennen lässt. Vielleicht ist diese Person Hassan Hajjaj selbst?

Der/Die Abgebildete wird mit bestimmten Accessoires akzentuiert, so ist ein Klebeband in eine Schnur eingefädelt und hängt um seinen/ihren Hals. Diese Kette kann aus praktischen Gründen angefertigt worden sein, um bspw. die vielen Kartons zuzumachen oder etwas zu fixieren. Ebenso kann diese Kette eine Anspielung auf die prachtvollen und äußerst wertvollen Halsketten der dargestellten Odaliskinnen in der Orientalmalerei sein, die ihren Status und Reichtum repräsentieren. Diese *rubbish/schäbige* Halskette scheint nicht den Status dieser Odaliske zu repräsentieren, sondern eine andere ästhetische Vorstellung von Schönheit einzuführen.

---

<sup>3</sup> Die *djellabah* ist ein langes Hemd aus Wolle oder Seide, welches bis zu den Kniekehlen oder Knöcheln reicht, mit angenähter spitzer Kapuze. Es ist ein traditionelles marokkanisches Kleidungsstück, das sowohl von Frauen als auch Männern getragen wird.

Die benutzte Borstenbürste in der linken Hand der Person dient wohl kaum zur eigenen Körperpflege sondern zur Raumreinigung. In manchen Gemälden der Orientalmalerei werden Odaliskinnen dargestellt, die ihrer körperlichen Pflege nachgehen und ihre Haare bürsten. Die dargestellte Person scheint nicht die Intention der Körperpflege zu verfolgen. Sie erweckt nicht den Eindruck ihrem Gegenüber gefallen zu wollen, sondern sie möchte vielmehr irritieren. Die Aufmachung dieser Person wirkt jedem möglichen voyeuristischen Blick entgegen. Die ansonsten so anzügliche Odaliskinnen-Pose verliert ihre sexuelle Konnotation durch die in unästhetische Kleidung gehüllte Gestalt, die Gesichtslosigkeit des Modells und den dadurch vermiedenen Blickkontakt und die fehlende erotische Atmosphäre, die stark von der Kulisse abhängt.

Es scheinen nicht nur die Elemente der Fotografie ausschlaggebend für ihre Titelgabe *Rubbish Odalisque* zu sein. Rubbish bedeutet in der englischen Sprache nicht nur Müll oder Abfall, sondern im britischen Slang auch Blödsinn, Unsinn oder Quatsch; auf den Punkt gebracht: non sense. Hajjaj will womöglich folgende essentielle Botschaft vermitteln: Die westliche evozierte Sicht auf den Orient und die *other*, hier am Beispiel der Odaliske, ist totaler Unsinn und muss nochmals überdacht werden.

### 5.1.3. Coca-Cola



Ein Jahr nach der preisgekrönten Fotografie *Rubbish Odalisque* wagt es Hajjaj, erneut das Thema der Odaliske aufzurollen. Nachdem sich Hajjaj in *Rubbish Odalisque* mit dem Stereotyp der Odaliske provokativ auseinandersetzt und das vorherrschende Bild der Odaliske fragmentiert, scheint dieses Werk eine persönliche Interpretation der urbanen modernen marokkanischen Frau zu sein. Diese Fotografie ist zwar in Anlehnung an den Typus der Odaliske entstanden, steht aber zu diesem in Kontrast. Diese Kontrastierung wird durch die Komposition der Bildelemente hervorgerufen.

Diese Szene kann an einem sonnigen Tag in London, der Wahlheimat des Künstlers, oder in Marokko abgelichtet worden sein. Die Kulisse dieser Fotografie befindet sich im Freien, vermutlich im Innenhof eines Hauses. Der Bildhintergrund setzt sich aus vielen dichten, großen grünen Pflanzen zusammen. Am Boden liegt eine große Schilfmatte, die sich fast über den ganzen Boden des Bildraumes erstreckt. Das Muster der Schilfmatte besteht aus gelben und eierschalenweißen länglichen Vierecken mit dunkelbrauner Umrandung. Das Muster der Matte ist nicht typisch marokkanisch, es erinnert an die Textilkultur des Berbervolkes. Der Rest des sichtbaren Bodens ist mit Steinfliesen verlegt. Die Liege der Frau besteht aus fünf

leeren umgedrehten roten Getränkeboxen der Marke Coca-Cola mit arabischem Schriftzug. Auf jeder Box liegt ein weißer Sitzpolster mit buntem Louis Vuitton Logo, um die Liege gemütlich bzw. einladend zu gestalten. Es handelt sich dabei um keine originalen Louis Vuitton Sitzpolster. Gefälschte Luxusmarken sind ein fester Bestandteil der urbanen Textilkultur Marokkos und Londons.

Die Frau ist im mittleren Alter, hat dunkelbraunes, schulterlanges, glattes Haar und einen hellen Hauttyp. Vom Phänotyp her könnte sie Marokkanerin, Berberin bzw. Süd- oder Mitteleuropäerin sein. Letztendlich sind es die Kleidungsstücke und der Kontext, die sie als Marokkanerin oder Berberin identifizieren. Das Modell nimmt die Odalysen-Pose ein, die in der Orientmalerei des 19. Jahrhunderts ein gängiges Motiv ist. Es lehnt sich mit dem linken Arm an insgesamt fünf Kissen an und stützt mit diesem seinen nach oben geneigten Kopf ab. Sein rechter Arm ist vor dem Oberkörper abgewinkelt und die rechte Hand, die mit Ringen und Armbändern geziert ist, liegt auf einem Kissen auf. Die Kissen auf der Liege sind mit einem marokkanischen oder berberischen Muster geziert. Die Frau ist zu verhüllt, um ein Sonnenbad zu nehmen. Die traditionelle djellabah hat das Muster der palästinensischen kufiya und somit eine besondere Bedeutung. Die kufiya wurde ursprünglich nur von Männern in Form eines Kopftuches zum Schutz gegen die Sonne getragen. Die kufiya erlangte im Laufe der Geschichte einen relevanten national-symbolischen Wert. Als Palästina unter ottomanischer Herrschaft stand, trug die palästinensische Oberschicht in Verbundenheit mit den Fellachen (Bauern) die kufiya anstelle des türkischen *fez*.<sup>4</sup> Die kufiya wurde zum nationalen Symbol, indem sie die Auflehnung gegen die türkische Herrschaft versinnbildlichte. Durch Jassir Arafat erwarb sie weltweite Bekanntheit als palästinensisches Nationalsymbol. In den 1968er Jahren entwickelte sich im deutschsprachigen Raum eine linke Jugendsubkultur, in deren Kreisen die kufiya sowohl von Männern als auch von Frauen als Halstuch getragen wurde. Die kufiya bzw. das Pali-Tuch gilt nach wie vor als ein Zeichen der Solidarität mit dem palästinensischen Volk und der Ablehnung jeder imperialistischen Strömung und Besatzungsmacht. In den letzten Jahren finden die kufiya und ihr Muster ihren Weg in die westliche Modewelt, wobei ihr politisches Statement keine Bedeutung mehr hat. D.h., die kufiya ist kein typisch arabisches oder nordafrikanisches Kleidungsstück. Diese kufiya-djellabah ist eine neue Kreation und kann in diesem Zusammenhang als Auflehnung gegen jegliche imperialistische oder kolonialistische Macht verstanden werden. Die kufiya-

---

<sup>4</sup> Der *fez* (türkische Bezeichnung) oder *tarboosh* (arabische Bezeichnung) ist eine Kopfbedeckung und hat die Form eines Kegelstumpfes mit flachem Deckel. Er besteht aus rotem Filz und kann über eine Quaste verfügen. Seinen Ursprung findet er in der marokkanischen Stadt Fes.

djellabah soll wahrscheinlich die Kämpfernatur dieser Frau herausstreichen, die sich von allen auferlegten Vorstellungen oder Fantasien emanzipiert. Die Frau ist schön und attraktiv. Sie muss sich nicht entblößen, um ihrem Gegenüber diese Tatsachen zu zeigen und wirkt jedem möglichen voyeuristischen Vorhaben entgegen. Das Modell trägt einen bunten babouche und eine weiße blickdichte Strumpfhose. Der Haarschnitt und die farblich aufeinander abgestimmte anliegende Kleidung im lässigen nonchalant-Stil deuten auf eine stillvolle und moderne Frau hin. Ihr nach oben geneigter Kopf und die Piloten-Sonnenbrille lassen auf ihren lässigen Charakter und ihre gemütliche Lebensart schließen. Durch die Sonnenbrille ist kein Blickkontakt mit dem/der Betrachter/Betrachterin möglich. Mit ihm/ihr in Kontakt zu treten, scheint der Frau relativ egal zu sein. Sie erweckt den Eindruck, sich ausschließlich ihrem Selbst zu widmen, indem sie ihrer Außenwelt durch folgenden Ritus Desinteresse signalisiert: Sie nimmt sich alle Zeit der Welt und trinkt dabei arabischen Tee oder Kaffee. Das Trinken arabischen Tees oder Kaffees ist ein altbewährtes arabisches Ritual, das Ruhe und Gelassenheit ausdrückt. Es ist auch ein Symbol der arabischen Gastfreundschaft und Tee oder Kaffee wird zu jedem feierlichen Anlass und zu jeder Tageszeit serviert. Diese beiden Getränke gelten im arabischen Raum als Alltagsgetränk und dürfen in keinem arabischen Haushalt fehlen.

Der Titel der Fotografie könnte anstelle von Coca-Cola auch Coffee Break oder Tea Time lauten, denn die Frau trinkt Tee oder Kaffee und nicht Coca-Cola. Er bezieht sich vermutlich auf die Liege, auf der sich das Modell befindet. Coca-Cola wird ihr wohl kaum ausgegangen sein, sodass sie gezwungenermaßen auf Kaffee oder Tee zurückgreifen musste. Als arabisches traditionelles Ritual kann das Kaffee-/Teetrinken auch die Verbundenheit der Person zu ihrer Herkunftskultur symbolisieren und zudem signalisieren, dass die Globalisierung und Verwestlichung noch nicht soweit vorgedrungen ist, als dass auf altbewährte Traditionen verzichtet werden würde. Die Frau vermittelt den Eindruck, diesen Augenblick alleine genießen zu wollen und keine Gäste willkommen zu heißen, weil nur eine Kaffee- oder Teetasse abgebildet ist. Wahrscheinlich möchte sie es sich gut gehen lassen und ist aus diesem Grund nicht bereit, Gäste zu empfangen und zu bedienen. Die Welt könnte für sie einen Moment still stehen. Die Szene erweckt den Anschein, als ob sich in diesem Augenblick alles allein um die Bedürfnisse der Frau und nicht um die des/der Betrachters/Betrachterin dreht. Hajjaj dreht den Spieß geschickt um: Das ehemalige *other* übernimmt jetzt die Kontrolle über diesen Moment und befindet sich dadurch in der übergeordneten Machtposition. Die Frau ist nun diejenige, die diese Komposition dirigiert und kein anderer. Sie wirkt nicht mehr wie das

hilflose, willenlose und unterworfenen Objekt, sondern mutiert durch diese Inszenierung zum starken, emanzipierten und authentischen Subjekt.

#### 5.1.4. Der Künstler Hassan Hajjaj

Die Biographie des Künstlers scheint ihm ein kulturelles und künstlerisches Spielfeld zu eröffnen. Der marokkanisch-stämmige Hajjaj emigriert in den 1970er Jahren im Alter von 14 Jahren mit seiner Familie nach London. Seine künstlerische Praxis erstreckt sich über unterschiedliche Gebiete: Fotografie, Mode- und Möbeldesign, Innenausstattung und Installation. Die Punk-Ära imponiert Hajjaj und prägt den Künstler. Die Popkultur hat großen Einfluss auf den jungen Hajjaj, weil sie ihn an seine Heimatstadt in Marokko erinnert. Seine Leidenschaft für die Popkultur (deren Produkte, Lebenshaltung, Atmosphäre) und das impulsive Straßenleben Londons und Marokkos werden in seiner künstlerischen Arbeit deutlich. Hajjaj reflektiert die dynamische, pulsierende und optimistische Lebenskultur Marokkos in seinen Werken. Sein Stil wird in unterschiedlichen Kunstartikeln als vielseitig, überladen, extravagant, farbenfroh, lebendig, energisch, verspielt, gerissen, pfeffrig und witzig beschrieben. (Bekhrad 2012; Carmichael 2010; Hajjaj 2013; Sharma 2012)

Hajjaj schlägt unterschiedliche Karrierewege ein, bevor er sich ganz der Kunst widmet: So war er zum Beispiel Kleinbusfahrer, Club-Promoter, Restaurant-Designer und Boutique-Besitzer. Seine kulturelle und wirtschaftlich geprägte Lebensart fließt in die künstlerische Praxis mit ein: Bspw. ist das Recycling von Gegenständen eine gängige Praxis in Nordafrika und ein Bestandteil der Punk-Kultur. In seinen Werken verbindet Hajjaj Altes mit neuen Elementen. Er arbeitet mit *rubbish* Objekten: Verworfene Blechdosen, leere Mehlsäcke, Werbeschilder, Verpackungen usw. Typisch für ihn ist die Einbeziehung von marokkanischen wie westlichen Brands, Logos und Typographien der urbanen Werbeszene. (ebd.)

Alltagsgegenstände sind ebenso ein fester Bestandteil in seinen Kunstwerken: Lampen, Tische, Fotografien, Kleidung, Textilstoffe, Matten usw. Die Materialien stammen entweder aus Großbritannien oder vom marokkanischen *souk*.<sup>5</sup>

Als Designer beeinflusst ihn die ikonische Darstellung von Modellen auf arabischen Filmplakaten und in internationalen Modemagazinen. Hajjajs Modelle posieren oft auf eine lässige Art und Weise, die man aus Modezeitschriften wie der *Vogue* kennt. Hajjaj entwirft hybride Kleidungsstücke für seine Fotomodelle. Er verziert traditionelle Kleidungsstücke wie

---

<sup>5</sup> Der *souk* ist der arabische Markt.

den *Schleier* oder eine *djellabah* mit Logos von Luxusgütern. Die hybriden Kleidungsstücke spiegeln die urbane hybride Lebensform Marokkos wider. Die Kollision westlicher Urban-Street-Fashion und traditioneller marokkanischer Kleidung äußert sich bspw. im Louis Vuitton-Logo gezierten *hijab*<sup>6</sup> oder im Nike *babouche*<sup>7</sup> im legeren Stil. Gefälschte Luxus-Marken gehören zur urbanen Lebenskultur Marokkos wie Londons. Seine selbst entworfenen Kleidungsstücke repräsentieren den Marken-Fetisch der zeitgenössischen Konsum-Kultur. (Bekhrad 2012; Carmichael 2010)

*“His passion for the products, look, attitude and feel of the streets – Western or Moroccan – is clearly evident in his work, an astute combination of global urban culture and Middle Eastern clichés.”* (Carmichael 2010: 159)

Die in seiner Kunst eingesetzten Posen, Kostüme, Requisiten und Kulissen verfügen über eine theatralische Erzählweise. Der Künstler lebt durch die detaillierte Inszenierung seine Phantasie aus: Ikonografische Elemente des Orients und des Westens treffen aufeinander und verschmelzen zur neuen Bildsprache. Jedes seiner Kunstwerke entpuppt sich dabei als ein Unikat. (Bekhrad 2012; Carmichael 2010; V&A 2012)

Laut Hassan Hajjaj muss jede Fotografie eine gewisse Mitteilung in sich bergen, authentisch und originell sein. Die essentielle Botschaft und die damit verbundene Aussagekraft eines Kunstwerkes stehen dabei im Vordergrund und nicht seine technische Umsetzung: *“It doesn’t matter if it’s technically good, I think if it means something, it has a strength.”* (V&A 2012)

Einige seiner Werke werden in handgefertigte Rahmen gefasst. Diese bestehen bspw. aus alten Reifen, Collagen aus marokkanischen Verpackungen oder Holzrahmen in denen er unterschiedliche Gegenstände wie Getränkedosen, Schachteln, Streichhölzer, Legosteine usw. einlegt. (Carmichael 2010; Sharma 2012)

Hajjaj erzeugt Kunst, die seine Identität und Lebensart widerspiegelt: *“I’m trying to create something which has as much of my identity as possible ... something that is fresh in Europe and Africa.”* (Bekhrad 2012)

---

<sup>6</sup> Mit *hijab* ist das traditionelle Kopftuch gemeint.

<sup>7</sup> Der *babouche* ist ein orientalischer traditioneller Schuh.

Seine künstlerische Praxis definiert er als *“celebration of my culture – the smells, the sounds, the everyday objects, the foods, shapes and feel of this hot, sunny, noisy world.”* (Carmichael 2010: 159)

Die Autorin Carmichael (2010) beschreibt seine künstlerische Praxis als *mash-up*: Sein Stil ist eine gelungene Mischung aus unterschiedlichen künstlerischen und kulturellen Elementen und wird von einer urbanen Herangehensweise dominiert. Seine Technik ist als künstlerischer Stilmix zu bezeichnen bzw. ist er als multi-disziplinärer Künstler zu definieren, weil sich sein Stil aus Transformationen und neuen Kreationen von Alltagsgegenständen und Materialien zusammensetzt. Hajjaj erzeugt durch das Zusammenkommen von unterschiedlichen Gegenständen und kulturellen Einflüssen eine Überlagerung von kulturellen Signifikanten. Spielerisch hinterfragt er gesellschaftlich fest eingefahrene Vorstellungen und die gesellschaftliche Besessenheit von Stereotypen. Er stellt durch seine künstlerisch-parodistische Herangehensweise Stereotype auf den Kopf. Es werden konventionelle Bilder des Orients hinterfragt, wie bspw. das Motiv der Odaliske. Verinnerlichte Ideologien und Dogmen finden in seinen Fotografien keinen Platz. Der Künstler spielt gerne mit Stereotypen die arabische Frau betreffend:

*“Confessing that he “likes to play with the concept, likes to loosen up people’s ideas of what an Arabic woman looks like” Hajjaj often creates works and images that bring Western and Moroccan culture head to head.”* (Carmichael 2010: 164)

### **5.1.5. Abschlusskommentar**

In Hajjajs Werken prallen die westliche und die marokkanische Kultur aufeinander, was besonders in der Darstellung seiner Trash-Odaliken erkennbar ist. Hajjaj eröffnet uns von einem hybriden Standpunkt aus eine neue Perspektive auf die Odaliske. Diese drei Werke behandeln das Konzept der Odaliske recht unterschiedlich und vermitteln verschiedene Botschaften.

Die älteste Fotografie *Ilham* (2000) nähert sich dem Stereotyp der Odaliske vorsichtig, indem die Thematik im Vergleich zu den anderen zwei Fotografien dezent aufgegriffen wird. Trotzdem vermittelt *Ilham* eine eindeutige Botschaft mit starker Aussagekraft: Die soziale Wirklichkeit muss kritisch hinterfragt werden, weil sie von Stereotypisierungen und Kategorisierungen beherrscht wird.

Hajjaj arbeitet in allen drei Werken mit den Blick an sich: *politics of gaze*. Im Werk *Ilham* sucht das weibliche Modell den direkten Blickkontakt mit dem/der Betrachter/Betrachterin und konfrontiert ihn/sie mit seiner/ihrer Schaulust. Es wird dem/der Betrachter/Betrachterin das Gefühl vermittelt, dass er/sie ein Eindringling in ihrer Lebenswelt ist und er/sie in ihrer Privatsphäre bedrängt. Beim zweiten Werk *Rubbish Odalisque* (2011) besteht keine Möglichkeit, mit dem Modell Blickkontakt aufzunehmen, weil sich die dargestellte Person von der Außenwelt komplett abschottet und die Skurrilität dieser Szene in den Vordergrund gerückt wird. Im letzten Werk *Coca-Cola* (2012) ignoriert das Modell den/die Betrachter/Betrachterin, indem sie sich komplett ihrem Selbst widmet und die von ihr eingenommene Sphäre als ihr Reich signalisiert. Durch die Sonnenbrille, die sie trägt, meidet sie jeglichen Blickkontakt mit ihrem Gegenüber und bestärkt den Eindruck, dass sie ihre Lebenswelt alleine genießen möchte.

Die Theatralik von Hajjajs Werken wird durch die kokette Art seiner Modelle geschaffen. Hajjajs drei Auffassungen der Odaliske wirken jeglichen Voyeurismus entgegen. Die abgebildeten Personen erfüllen nicht den gängigen Stereotyp der Odaliske, weil die individuelle Inszenierung und die damit verbundene Subjektivität in den Vordergrund gerückt wird. Alle Modelle wirken nun authentisch und entfernen sie sich vom objektivierten Odaliskens-Status. Hajjaj drückt durch seine Odaliskens-Werke den Respekt gegenüber marokkanischen Traditionen aus. Zum einen werden die Personen in angemessene Kleidung gehüllt, die traditionelle marokkanische Elemente inkludiert. Die Kleidung der Modelle ist nicht sexuell aufreizend und entspricht deshalb der marokkanisch-islamischen Kleiderordnung. Ebenso steht das Nackt-Sein dieser Exotinnen bzw. des *other* nicht mehr im Zentrum: Die Odaliske wird nicht auf ihre Nacktheit reduziert. Zum anderen wird der/die Betrachter/Betrachterin mit einer selbstbewussten, modernen und unabhängigen Person konfrontiert. Klischees, Vorurteile oder ein Schubladen-Denken sind hier fehl am Platz. Mithilfe von Hajjaj wird den Frauen ihre Menschlichkeit und somit auch ihre Würde zurückverliehen.

Der Künstler zieht geläufige Elemente unterschiedlicher und gegensätzlicher Kulturen heran, weshalb seine Fotografien eine reichhaltige und fesselnde Erzählung schaffen. Deshalb sind Hajjajs inszenierte Situationen für den/die Betrachter/Betrachterin zur gleichen Zeit vertraut, aber doch fremd. Inklusion und Kontrast zeichnen seinen Stil aus, wodurch die Botschaft und die Essenz des Bildes besser hervorgehoben werden. So wie er Stereotype heraufbeschwört und diese spielerisch hinterfragt, fragmentiert er bestimmte historische wie kulturelle

Vorstellungen, Klischees und Fantasien über den Orient. Seine Kunst vermittelt dem/der Betrachter/Betrachterin das Gefühl, dass das Leben auf einfache Klischees reduziert wird und die vielfältigen Facetten des Lebens außer Acht gelassen werden. Außerdem rufen seine Werke dem/der Betrachter/Betrachterin ins Bewusstsein, dass die Gesellschaft unangemessene und nicht der Zeit entsprechende Denkmodelle pflegt.

Der Stil des Künstlers erinnert an die westliche *advertisement poster culture* der 1950er und 1960er Jahre und kann als Anspielung auf die Konsumgesellschaft (vgl. Kreff et al. 2011; Hellmann 2008) unserer gegenwärtigen Zeit verstanden werden. Hajjaj scheint jene im Wohlstand lebende Gesellschaftsschicht zu kritisieren, die sich vor lauter Überfluss zur Wegwerfgesellschaft gewandelt hat. Die Konsumgesellschaft ist von einer Massenproduktion von Einwegprodukten (bspw. Coca-Cola Dosen) und der Mentalität ihres schnellen Konsumierens charakterisiert. Zudem ist sie stark von der Werbung geprägt, die bestimmte Markenprodukte repräsentiert. Das Erscheinungsbild und die Funktion des Markenprodukts hat nichts mehr mit seinem herkömmlichen Gebrauch zu tun. Denn Markenprodukte mutieren in einer Konsumgesellschaft zu Sinnträgern, weil sie nun als Statussymbol fungieren. Der dabei produzierte Abfall durch Massenkonsum von Einwegprodukten führt zum Problem der Umweltverschmutzung. Hajjaj geht gegen diesen verschwenderischen Überfluss so vor, dass er mit den vorgefundenen Objekten, den sogenannten *Readymades* oder *Objets trouvés*, arbeitet und diese wiederverwendet. Dieses künstlerische Recycling der Warenwelt kann als Ironisierung und Kritik dieser Überflussgesellschaft und der damit verbundenen Probleme verstanden werden.

Es kann auch eine Verknüpfung zwischen Konsumgesellschaft und Globalisierung hergestellt werden (vgl. Appadurai 1996; Beck 2007a; 2007b; Kreff et al. 2011; Robertson 1998). In seinen Werken behandelt der Künstler die regionalen Auswirkungen der Globalisierung, die sich in Form der Glokalisierung manifestieren. Im Zuge der Glokalisierung wird der Prozess der Globalisierung auf einer lokalen Alltagsebene sichtbar; bspw. das Coca-Cola Logo in arabischer Schrift. Mit der Glokalisierung wird auch die Globalisierung für jede Person auf einer lokalen Ebene erlebbar. Die Interaktion globaler und lokaler Netzwerke produziert transnationale Strukturen der Produktion, der Vermarktung und des Konsums. Diese rufen unterschiedliche Effekte in der jeweiligen Kultur hervor. Die Glokalisierung könnte bspw. auf sozialer Ebene folgenden Effekt haben: Individuen halten vermehrt an ihrer kulturellen Identität fest, indem sie Traditionen aufrecht erhalten. So trägt Hajjajs Odaliske im Werk

*Coca-Cola* ein traditionelles Kostüm und trinkt arabischen Kaffee/Tee und drückt somit ihre kulturelle Verbundenheit aus, obwohl sie wie eine moderne und emanzipierte Frau wirkt und vermutlich auch Coca-Cola konsumiert. Vor allem scheint Hajjaj eine wesentliche Botschaft vermitteln zu wollen, die mit dem Phänomen der kulturellen Globalisierung einhergeht: Da verschiedene Kulturen an einem Ort aufeinandertreffen, verändert sich nicht nur das Konsumverhalten einzelner Personen. Die Biografie des Individuums unterliegt einem Wandel, weil jede Person zur inneren Mobilität aufgefordert wird.

Seine Kunst erweckt den Eindruck, dass er sich gegen fest eingefahrene kulturelle wie künstlerische Traditionen auflehnt. Hajjaj scheint durch seinen persönlichen künstlerischen Ansatz eine Form der Rebellion einzuleiten, denn er folgt keinem spezifischen künstlerischen Stil. Er bewegt sich zwischen künstlerischen Genres und bezieht unterschiedliche Materialien in seine Werke ein. So fließen sowohl westliche als auch marokkanische kulturelle wie künstlerische Elemente in seine Werke mit ein. Die Kunstwerke spiegeln seine hybride Lebensart wider und sind das Ergebnis einer Verschmelzung von entgegengesetzten Kulturen. Der Künstler schafft eine Synthese aus der globalen urbanen Kultur und bestehender Klischees über den Orient. Kulturelle Signifikanten werden von ihm umgestaltet, indem er diese neu fasst und ihnen dadurch eine andere Bedeutung verleiht. Seine Kunst kann ihm als eine Form der Reflexion dazu verhelfen, sich von künstlerischen wie kulturellen Konventionen loszulösen und sein künstlerisches Selbst zu verwirklichen.

Hajjajs Arbeitsweise kann als eine Hommage an den Surrealismus und Dadaismus verstanden werden. Diese beiden künstlerischen Stilrichtungen lehnen konventionelle Kunstformen ab und stellen bestehende Werte- und Normen in Frage und/oder versuchen diese gar umzustürzen. (vgl. Ades 1978) Die dadaistische Strömung ist als Anti-Kunst zu definieren, weil nur die individualistische Vorgangsweise des/der Künstlers/Künstlerin im Vordergrund steht. Das Ziel des Surrealismus ist es, über den Realismus herauszuragen und den begrenzten Erfahrungsbereich des Menschen durch den Zugriff auf sein Unterbewusstsein zu erweitern. Die alltägliche gelebte Logik soll durch fantasievolle und absurde Mittel durcheinandergebracht werden und eine neue Perspektive auf die Welt eröffnen. Beide Kunstrichtungen sind sowohl von einem anarchistischen als auch revolutionären Ansatz geprägt, die Hajjaj mit seiner Ästhetik wieder einführt. Hajjajs Kunst könnte als eine neue Form der künstlerischen Avantgarde gedeutet werden. (vgl. Adorno 1981)

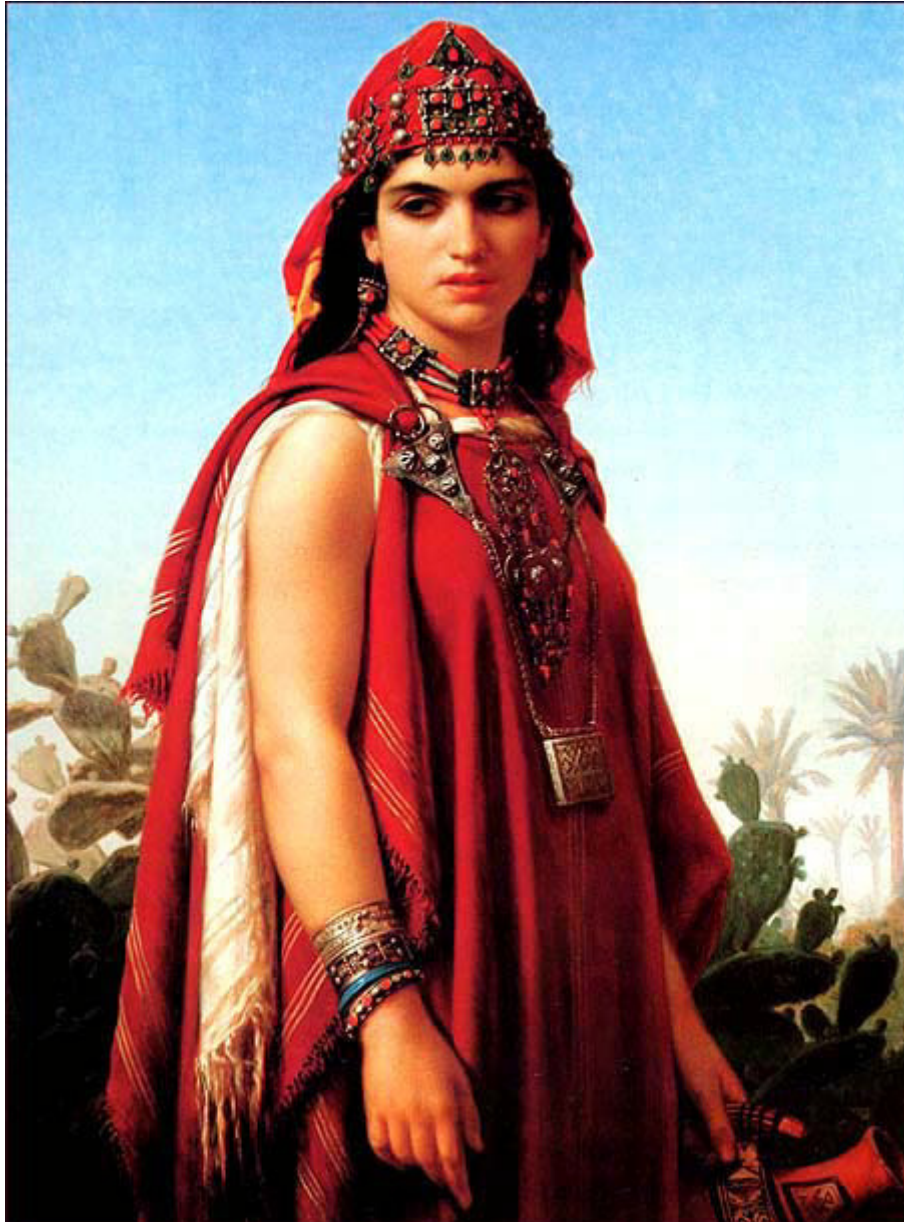
## 5.2. Majida Khattari: Orientalismes

Die Künstlerin Majida Khattari entwickelt zwischen 2009-2010 die Fotoserie *Orientalismes*. In dieser Serie reflektiert sie die Darstellung der Orientalin in der westlichen Kunst. Es werden drei Kunstwerke dieser Serie zur Analyse herangezogen: *Berbère*, *Favorite Dechue* und *Odalisque*. Diese drei Werke zeichnen sich durch eine sehr starke Bildsprache aus und greifen unterschiedliche evozierte Vorstellungen des Westens über die Orientalin auf.

### 5.2.1. Berbère



Majida Khattaris Fotografie *Berbère* ist eine neue Interpretation des Werkes *Femme berbère* (1870) von dem französischen Orientalmaler Émile Vernet-Lecomte. Die Berber-Königin Kahina inspiriert ihn zur Erstellung dieses Werkes. Vernet-Lecomte spezialisiert sich auf Portraits orientalischer Frauen und betont ihre einzigartige Schönheit. Sein Stil ist zwischen dem linearen Klassizismus und der emotionsgeladenen Romantik einzuordnen. (Thornton 1994a, 1994b)



Die Berber<sup>8</sup>, eine ethnische Gruppe in Nordafrika, sind in Volksstämme unterteilt. Sie sind vor allem in Marokko und Algerien anzutreffen. Die Kultur und Sprache der Berber wird durch die Arabisierung und islamische Expansion in Nordafrika zurückgedrängt. Kahina gehört zum Berberstamm der Dscharawa und führt die Amazigh erfolgreich gegen die Muslime in den Kampf. Nach dem glorreichen Sieg wird Kahina zur Königin ernannt. Allerdings stirbt sie bei einem weiteren Eroberungsversuch der Muslime. (Brett/Fentress 1997; Courtney-Clarke 1997; Ronart 1972)

Vernet-Lecomtes Berberin ist trotz orientalischer Akzentuierung und ethnischer Charakterisierung ein westlich geprägter Frauentyp. Dies ist dadurch zu erklären, dass sich

---

<sup>8</sup> Die Berber werden auch Amazigh genannt. Amazigh bedeutet *die Freien* in der Berber-Sprache.

der Künstler zum einen am Frauenideal des Pariser Salons orientiert und zum anderen von Theater und Literatur beeinflussen lässt. Er greift auf klassische Vorbilder und Aktdarstellungen der Malerei zurück, die er dann exotisch ausschmückt. Da zur damaligen Zeit der Kontakt zu Frauen ethnischer Gruppen kaum möglich ist, stehen französische Frauen für ihn Modell. Außerdem sind die Auftraggeber der Orientaler nicht am ethnischen Typ und/oder der Persönlichkeit einer Frau interessiert sondern an der Darstellung ihrer makellosen Schönheit. Vernet-Lecomte findet im Orient die idealisierte authentische Schönheit der Antike wieder. Seine Kunst soll das Sublime, Würdevolle und Schöne dieser autochthonen Kultur wiedergeben, wodurch er einen nostalgischen Orient heraufbeschwört. Vernet-Lecomte blendet im Gemälde *Femme berbère* den politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Kontext vollkommen aus und widmet sich der reinen Ästhetik. Es kommt nicht die Kämpferin von Kahina zum Vorschein, weil der Künstler eine romantisierende Version einer jungen Berberin wiedergibt. Dies lässt sich dadurch erklären, dass die Kämpferin Kahinas nicht dem damaligen westlichen Frauenideal entspricht, welches auf die Orientalin projiziert wird. Vernet-Lecomte erschafft mit seinem Werk den Mythos einer friedlichen und sanften Berberin. Es wird das Bild einer idealisierten, graziösen orientalischen Schönheit wiedergegeben, das von Melancholie, Eleganz und einer subtilen Erotik geprägt ist. (Leitzke 2001; Thornton 1994a, 1994b)

Majida Khattaris neue Interpretation der Berberfrau kann als Sinnbild ihrer Entmystifizierung verstanden werden. Jegliche romantischen Fantasien eines unberührten Orients werden visuell wie metaphorisch in die Luft gesprengt, fragmentiert und somit aufgelöst. Die große Wasserflasche der Berberin hat die Form einer Handgranate und sie scheint kurz davor zu sein, die Wasserflasche zu öffnen bzw. den Zünder der Handgranate zu ziehen. Die Inszenierung einer lebensgefährlichen Situation soll womöglich dem/der Betrachter/Betrachterin ein beunruhigendes wie bedrohliches Gefühl vermitteln und Angst auslösen. Khattaris optische Täuschung einer Handgranate demonstriert wie nah Realität und Fiktion beieinander liegen und ineinander übergehen. Der festgehaltene fotografische Moment spannt einen Bogen von der Vergangenheit bis in die Gegenwart und geht auf präsenze Zuschreibungen der Berberfrau bzw. Orientalin ein. Das Kunstwerk ist nicht nur als eine Anspielung auf die westliche Orientalmalerei zu verstehen, sondern auch auf den zeitgenössischen Terror im arabischen und westlichen Raum. Die Berberin scheint bereit zu sein, mit der Granate zu explodieren und sich dabei in Einzelteile aufzulösen. Im Islam werden sowohl Frauen als auch Männer mit dem Eintritt ins himmlische Paradies belohnt,

wenn sie ihr Leben einem heiligen Zweck opfern. Kahina stammt aus dem Arabischen und bedeutet Priesterin. Die Berberin als Märtyrerin zu definieren, eröffnet dem Werk eine sakrale und mythische Bedeutungsdimension. Die heilige Selbstaufopferung soll eine Verbesserung der Lebensumstände im irdischen und/oder himmlischen Dasein herbeiführen. Allerdings können Verbesserungen erst durch Veränderungen eintreten, die durch Taten eingeleitet werden müssen. Da die Granate letztendlich nur eine optische Täuschung ist, hat sie weniger mit einem tatsächlichen sakralen Ritus zu tun. Dies führt zur Annahme, dass diese Inszenierung die Freiheit auf Selbstbestimmung symbolisieren soll. Ihren Frieden und ihr persönliches Paradies scheint diese Frau in der Selbstbestimmung wiederzufinden. Der Weg in die Selbstbestimmung kann erst erfolgen, wenn sich die Berberfrau sowohl von geschlechterspezifischen sozialen Zwängen der arabischen Gesellschaft als auch westlichen Stereotypisierungen der Orientalin löst. Da Khattaris Version die kämpferische Natur der Berberin hervorhebt, kann diese Darstellung als erneuter Feldzug Kahinas gegen alle Zuschreibungen der orientalischen Frau gegenüber interpretiert werden. In diesem Kontext vollzieht die Berberfrau einen Akt der Entfremdung: Sie trennt sich vom Alten, um sich Neuem öffnen zu können. Trennungen sind oft mit einem schmerzhaften Prozess verbunden, was in dieser Fotografie anhand der Selbstmordattentäter-Metapher ausgedrückt wird. Doch scheint diese Trennung notwendig zu sein, damit Platz und Raum für ein neues Leben geschaffen wird. Ihre Erlösung findet sie in ihrer eigenen Dekonstruktion. Wahrscheinlich ist die Berberfrau kurz davor etwas zu initiieren, das ihr Leben stark beeinflussen wird. Der Effekt und die Nachwirkungen dieser Maßnahme scheinen so explosiv wie eine Handgranate zu sein.

In beiden Werken ist der Blick der Berberfrau von dem/der Betrachter/Betrachterin abgewandt, wobei der sich in unterschiedlichen Darstellungen variiert und somit unterschiedliche Botschaften vermittelt. So ist im Originalgemälde das Frauengesicht frontal zu sehen, sodass ihr Wegblicken als Schüchternheit und als damit verbundene Unschuld gedeutet werden kann. In Khattaris Werk wendet die Berberin nicht nur ihren Blick seitlich nach links von dem/der Betrachter/Betrachterin ab, sondern auch ihr Gesicht. Sie scheint ihr Gegenüber zu ignorieren, mit sich selbst beschäftigt und in ihrer eigenen Gedankenwelt gefangen zu sein. Ihre Körpersprache kann auch die Praktik andeuten, den Zünder der angeblichen Handgranate bald ziehen zu wollen.

Khattari löst die Berberin aus ihrer romantischen und fantasievollen Kulisse heraus. Der dezente und beinahe neutrale Bildhintergrund lässt die Hauptfigur besser in den Vordergrund

treten. Die Frau wird in einer kahlen Umgebung verortet, die vermutlich den rauen Zustand ihrer Realität wiedergeben soll. Sie befindet sich vor einem nicht ausgeschmückten Torbogen aus Lehm oder Beton in einem grau-rötlich-braunen Farbton. Der Torbogen kann den Eintritt und/oder den Übergang in eine neue Sphäre symbolisieren; ins Unbekannte. Es bleibt der Fantasie des/der Betrachters/Betrachterin überlassen, ob sich die Reise ins Unbekannte friedvoll oder grausam darstellen wird.

In Khattaris Werk hat die Berberin eine Tätowierung am Kinn. Die Tätowierung traditioneller Symbole ist ein Brauch, der seit Jahrhunderten in der Berberkultur tief verwurzelt ist. Tätowierungen schmücken hauptsächlich Berberfrauen und haben keinen dekorativ ästhetischen Sinn, sondern sie sollen die Trägerin vor bösen Mächten schützen und/oder ihre Fruchtbarkeit erkennbar machen. Wenn der erste Menstruationszyklus einer Berberin eintritt, wird sie von den Frauen ihres Stammes entweder am Kinn und/oder am Handgelenk tätowiert. Die Tätowierungen visualisieren ihren Übergang vom Kind zur Frau. Im Islam sind Tätowierungen verpönt, sodass arabisch-islamische Frauen kaum über Tätowierungen verfügen. Trotz der Islamisierung führen Berberinnen die traditionellen Tätowierungen fort, um auf ihre Abstammung hinzuweisen. Im Originalgemälde wird die Tätowierung weggelassen. Eine Tätowierung hätte vermutlich die ästhetische Auffassung eines schönen Frauengesichts aus westlicher Perspektive gestört. Zudem könnte die Tätowierung als ein barbarischer oder heidnischer Akt wahrgenommen werden. Vernet-Lecomte wollte mit seinem Gemälde die betrachtende Person nicht provozieren, sondern mit einer romantischen und unberührten Kultur imponieren. Khattari integriert die traditionelle Tätowierung, um die Frau als Berberin auszuweisen und authentischer wirken zu lassen. In Vernet-Lecomtes Werk ähneln Kleidung und Schmuck dem traditionellen Stil der Berber, wobei die Berberin mit einem ärmellosen Kostüm bekleidet dargestellt wird. Normalerweise verfügt ein traditionelles Kostüm über Ärmel, die bis zum Ellbogen reichen oder langärmelig sind. Die Wiedergabe dieser nicht traditionsgerechten ärmellosen Kleidung wird wahrscheinlich nicht an der Unwissenheit des Künstlers liegen, sondern soll dem Werk einen subtilen erotisch-exotischen Reiz verleihen. Khattari übernimmt diese Ungenauigkeit und adaptiert größtenteils dieselbe Kleidung, um vermutlich den Wiedererkennungseffekt des Originalgemäldes zu garantieren.

Majida Khattaris Fotografie ist eine parodistische Reproduktion des Originals und zeichnet sich durch eine sarkastische wie zynische Herangehensweise aus. Der künstlerische Ansatz ist sowohl provokativ als auch aggressiv. Der Kampf um Selbstbestimmung und das Thema der Entfremdung werden durch diese neue Interpretation der Berberin zum Ausdruck gebracht.

Das Kunstwerk vermittelt die Botschaft, dass sich jedes Gesellschaftsmitglied von kulturellen, sozialen, religiösen und historischen Konventionen emanzipieren und sein Selbst bestimmen soll. Die Künstlerin konstituiert eine neue Frauenidentität, indem sie Vernet-Lecomtes verschönerndes und verharmlostes Bild einer Berberin durch eine emanzipierte und selbstbewusste Version ersetzt.

### 5.2.2. Favorite Dechue



Khattari adaptiert das Gemälde Favorite Dechue (1870) des französischen Künstlers Fernand Cormon nach ihren eigenen Vorstellungen. Cormons Stil ist dem akademischen Realismus zuzuordnen. Die Spezialgebiete des Künstlers sind die Historien- und Porträtmalerei. In seinem Werk Favorite Dechue behandelt er das Thema der Bestrafung im Harem. (Theuriau 2013)

Die ehemalige Favoritin des Hausherrn (höchstwahrscheinlich ein Pascha) bittet in einer Audienz um seine Gnade. Die Favoritin scheint eine schwerwiegende Tat begangen zu haben, wenn sie eine solche Demütigung ertragen muss. Ihr Fall in der Haremshierarchie hat fatale Folgen. Der schwarze Eunuch symbolisiert sowohl den Reichtum als auch die Macht des Hausherrn. Jeder Befehl seines Meisters wird ohne Widerrede ausgeführt. In der einen Hand hält er ein Band, welches um die Taille der gefallenen Favoritin gebunden ist. Die Frau wird wie ein Tier gehalten und soll wahrscheinlich ihr animalisches Dasein und ihre ungebändigte Sexualität - fern von jeglicher Vernunft - signalisieren. In der anderen Hand hält der Eunuch ein Schwert, womit vermutlich die baldige Enthauptung der gefallenen Favoritin vollzogen werden soll. Die Demütigung der gefallenen Frau erreicht ihren Höhepunkt, indem sie ihren Kopf auf den Fuß einer anderen Haremsfrau presst. Vermutlich wird die gefallene Favoritin ihren Herrn bereits erfolglos um Gnade angefleht haben. Die Haremsfrau an der Seite des Meisters ist anscheinend seine neue Favoritin und die ehemalige Konkurrentin der gedemütigten Frau. Diese starrt mit leerem Blick in die Weite und wirkt vom Betteln der Haremsfrau nicht betroffen. Sie geht ihrer Beschäftigung nach und wedelt mit einem Fächer gegen die unerträgliche Hitze. Vermutlich ist die neue Favoritin für diese Bestrafung mitverantwortlich. Intrigen waren im Alltag des Harems üblich, um den eigenen Status in der Haremshierarchie zu verbessern oder zu festigen. Es ist nicht klar, welcher Odaliske der Hausherr seinen nach unten gerichteten Blick schenkt. Mit seiner rechten Hand gibt er dem Eunuchen ein Zeichen. Dies kann bedeuten, dass das Betteln der gefallenen Favoritin zwecklos ist und der Eunuch sie aus dem Blickfeld des Herrn entfernen soll. Eine düstere Stimmung wird mittels der dunklen Farbgebung der Kulisse und das wenig ausgeschmückte Ambiente wiedergegeben. Die Szene wirkt durch ein bestimmtes Interieur (Teppich, Couch, Kissen, Stoffe usw.) orientalisch.

Das Gesicht des Hausherrn und der neuen Favoritin ist in der Dreiviertelprofilansicht dargestellt. Die dem/der Betrachter/Betrachterin zugewandte Gesichtshälfte wird zur Gänze abgebildet und die abgewandte Gesichtshälfte verkürzt. Die leichte Kopfdrehung aus der Frontalansicht lässt die Figuren lebendiger wirken. Der Gesichtsausdruck beider Personen

gibt kaum Emotionen preis, allerdings wirkt er kühl und distanziert. Das Profil des Eunuchen ist sichtbar, wobei seine Gesichtszüge durch seine dunkle Hautfarbe und den Schatteneinfall kaum erkennbar sind. Das Gesicht der gefallenen Favoritin ist nicht sichtbar, weil sie ihren Kopf gegen den Fuß der anderen Haremsdame presst. Die Gesichtslosigkeit des Eunuchen und der gefallenen Favoritin untergräbt die Dominanz dieser Figuren und demonstriert ihre Machtlosigkeit. Alle charakteristischen Eigenschaften, die durch die Gesichtsmimik vermittelt werden können, sind ihnen durch die Gesichtslosigkeit entzogen worden.

Die Kleidung spielt in Cormons Werk eine tragende Rolle, weil sie auf den Status der jeweiligen Person und ihren Rang in der sozialen Hierarchie schließen lässt. Der Hausherr ist im Gegensatz zu den anderen Figuren von Kopf bis Fuß eingekleidet. Er trägt einen Turban, ein traditionelles Gewand aus edlem kostbaren Purpurstoff und Schuhe. Die linke Hand des Hausherrn zierte ein Goldring und sein Schnurbart betont seine Männlichkeit. Seine Präsenz löst Assoziationen wie Strenge und Autorität aus. Der Eunuch trägt nur einen Schurz und Umhang aus nicht edlen Stoffen in dezenten Farben. Da der Eunuch keine Funktion als sexuelles Objekt einnimmt, ist seine Schamregion verdeckt. Die einfache Bekleidung und die Waffen des Eunuchen spiegeln seine Rolle als Leibwächter wider, der für den Schutz des Meisters und des Harems zuständig ist. Die Sklavinnen sind in lose Stoffen oder Schleier gehüllt und werden mit entblößtem Oberkörper dargestellt. Beide Odaliskinnen sind jung und attraktiv. Ihre Nacktheit kann als ihre psychische wie sexuelle Unterwerfung gegenüber ihrem Herrn bzw. generell gegenüber dem männlichen Geschlecht verstanden werden. Das Inkarnat der Odaliskinnen steht in Kontrast zur dunkleren Hautfarbe der männlichen Figuren und hebt ihre europäische Abstammung<sup>9</sup> hervor. Die geflochtene Steckhaarfrisur der Odaliskinnen soll den Blick auf den nackten Oberkörper freihalten.

Cormons Kunstwerk behandelt die Bestrafung der Frau durch den Mann und demonstriert die Machtlosigkeit von Frauen. In dieser Szene ist das Schicksal einer Frau vom Mann abhängig und ihr Fehlverhalten hat schwerwiegende Folgen. D.h., dass der Wert einer Frau vom Mann bestimmt wird, wodurch sie sich niemals in Sicherheit wiegen kann. Ein Fall der jetzigen Favoritin ist jederzeit möglich. Fernand Cormon schreibt den Haremsfrauen einen Objektstatus zu, weil sie wie ersetz- und austauschbare Objekte gehandhabt werden.

---

<sup>9</sup> Weiße Sklavinnen, die vorwiegend aus dem Kaukasus stammen, sind aufgrund ihres makellosen hellen Teints und ihrer großen Augen besonders beliebt. In der Haremshierarchie bekleiden sie meist einen höheren Status als dunkelhäutige Frauen.

Majida Khattari übernimmt für ihre Interpretation dasselbe Sujet, sodass man das Originalgemälde darin wiedererkennt. Es sind jedoch zentrale Unterschiede zum Original festzuhalten. So wird das *Erscheinungsbild des Hausherrn* nicht an das Original angelehnt. Khattaris Version des Meisters kann als das komplette Gegenteil von dem aufgefasst werden, was sich der/die Betrachter/Betrachterin unter einem Orientalen vorstellen würde. Seine Männlichkeit wird durch seine androgyne Präsenz und sein junges Alter untergraben. Zudem ist er in einem glänzenden rötlich-orangen Stoff eingekleidet, dass seine Männlichkeit unterminiert.

Des Weiteren entfernt Khattari alle *rassistischen Elemente* aus der Fotografie. Der soziale Status der Figur kann nur mehr über Gestik, Mimik und Kleidung erörtert werden. Die Assistenzfigur des schwarzen Eunuchen wird aus ihrer Komposition herausgenommen und somit wird die Odaliske von ihren Fesseln befreit, wodurch die Demütigung der gefallenen Frau etwas abgeschwächt wird. Außerdem kann die aus der Inszenierung entfernten Figur des Eunuchen weitere Gründe haben: Zum einen wird der farbige Sklave nicht mehr als Symbol für Macht und Reichtum verstanden. Zum anderen bestärkt die Repetition bestimmter Figuren ihre Präsenz und damit verbundene Bedeutung. Die Herauslösung des Eunuchen aus dem Bildkontext entkräftet die gesellschaftliche Wahrnehmung von farbigen Menschen als Sklaven. Alle abgebildeten Figuren in Khattaris Szene verfügen über dieselbe helle Hautfarbe, die auf eine europide Abstammung schließen lässt. Vielleicht soll die helle Hautfarbe einen Identifikationsmoment mit dem westlichen Gegenüber bzw. der betrachtenden Person auslösen. Der/Die westliche Betrachter/Betrachterin kann sich dem Gegenüber nicht überlegen fühlen, weil keine Differenz zwischen ihnen besteht. Das *other* wird nicht als solches wahrgenommen, sondern als *same*. In diesem Zusammenhang spielt die umgeänderte Frontalansicht auf die Protagonisten eine wesentliche Rolle. Die Aufnahme der Fotografie ist im Gegensatz zum Original *frontal* und nicht seitlich. Nun wird der/die Betrachter/Betrachterin *direkt mit dem Blick* des Hausherrn und der neuen Favoritin *konfrontiert* sowie in die Szene mit eingebunden. Die direkte Blickkonfrontation kann ein unbeholfenes Gefühl bei dem/der Betrachter/Betrachterin auslösen, weil er/sie in diesem Moment nicht weiß, wie er/sie reagieren soll. Denn die Figuren nehmen die Präsenz der betrachtenden Person zwar wahr, doch animieren oder verleiten sie diese nicht zu einer bestimmten Aktion. Der Blick der blonden Odaliske wirkt desinteressiert und teilnahmslos. Der Fächer, welchen die Odaliske in ihrer Hand über den Kopf ihres Meisters hält, besteht aus grünen Federn. Dieser scheint keine große Bedeutung in der Bildkomposition einzunehmen

und soll vermutlich nur ein ikonischer Referenzbezug zum Originalgemälde sein. Nichtssagend ist der Gesichtsausdruck des Hausherrn, der eher einen unbeholfenen und stutzigen Eindruck hinterlässt. Die rechte Hand des Jünglings ist nach oben gerichtet, befindet sich jedoch nicht in Bewegung und gibt daher kein weisendes Zeichen, noch stellt sie eine mögliche Begrüßung dar. Mit der Frontalansicht ist nun eine Gesichtshälfte der gefallen Favoritin zu sehen. Ihre Mimik wirkt emotionslos und trägt somit nicht zum genaueren Verständnis der Szene bei.

Khattari gelingt es eine charakteristische Eigenschaft der Orientalmalerei zu manipulieren: *Dem voyeuristischen Blick*. Der/Die Betrachter/Betrachterin kann nicht mehr die Stellung des/der Voyeurs/Voyeurin einnehmen, weil er/sie nun selbst wahrgenommen wird. Es wird eine neue Version von Macht und Autorität inszeniert, weil sich alle Akteure auf derselben Augenhöhe begegnen. So ist auch nicht mehr eindeutig, wer nun das eigentliche *other* in dieser Szene ist. Sind es die dargestellten Figuren im Kunstwerk oder der/die Betrachter/Betrachterin? Dem/Der Betrachter/Betrachterin wird gewissermaßen das Gefühl des Eindringlings bzw. Störenfrieds vermittelt, das durch die kühle wie ignorierende Art der Odaliskinnen und des Hausherrn visualisiert wird. Ebenso verleiht die neue Inszenierungsform den Figuren subjektive Charaktereigenschaften, wodurch sie weniger plastisch wirken und keinen objektivierten Status einnehmen.

Die Künstlerin greift eine Haremsszene der Orientalmalerei auf, die den Machtstatus des Mannes durch die Demütigung der Frau sichert. Khattari schwächt das Szenario der Bestrafung und Demütigung der Frau durch den Mann ab, indem sie die Würde der Odaliske wieder herzustellen versucht und diese deshalb *einkleidet*. Alle Figuren sind in helle, glänzende Stoffen gehüllt. Bspw. hat die am Hausherrn angelehnte Sklavin ein weißes Tuch über ihre Hüften gelegt, das mit bunten orientalischen Symbolen (wie Halbmond und Hand der Fatima) verziert ist. Interessant ist, dass die Haare der Odaliskinnen nicht wie im Original hochgesteckt sind, sondern offen getragen werden. Da beide Odaliskinnen nun eingekleidet sind, ist die Funktion einer Steckhaarfrisur nun nicht notwendig. Im Originalgemälde hält die Hochsteckfrisur den Blick auf den nackten Frauenkörper frei. Abgesehen davon wird Khattari vermutlich mit der Symbolik des offenen Haares spielen. Nach unterschiedlichen religiösen wie gesellschaftlichen Auffassungen kann offenes Haar verführerisch auf das männliche Geschlecht wirken, weil es wollüstige Gedanken bei Männern auslöst und sie zu sexuellen Handlungen verleitet. Das offene Haar steht somit für die ungebändigte Sexualität, für die Frauen allein verantwortlich gemacht werden. Damit diese Sexualität gezähmt wird, haben

Frauen ihre Haare zusammen zu binden oder zu verdecken. In diesem Kontext kann das offene Haar als Sinnbild gedeutet werden, das die Auflehnung gegen soziale wie sexistische Zustände symbolisiert.

Ein schwarz-glänzender Stoff mit floralem Motiv bildet den Bildhintergrund. Der dunkle Bildhintergrund dient als Kontrastmittel, um die düstere Stimmung der Szene hervorzuheben. Zwei bunte Teppiche mit Blumenmuster am Boden dienen als farblicher Gegenkontrast. Khattari setzt farbenfrohe Textilien aus unterschiedlichen Materialien mit orientalischen und modernen Mustern ein. Die Stoffe wirken weder edel noch kostbar und können in jedem beliebigen Textilladen erworben worden sein. Die modernen Textilien weisen auf eine in der heutigen Zeit verorteten inszenierte Szene hin. Eine gewisse Theatralik wird durch die starke Farbakzentuierung geschaffen.

Diese Fotografie ist in ihrer künstlerischen Darstellung nicht so aggressiv wie das Werk Berbère, aber dafür viel konfrontierender.

### 5.2.3. Odalisque



Majida Khattari greift in ihrer Fotoreihe das gängige Motiv der Odaliske auf. Es ist nicht klar, ob sie sich bei diesem Werk auf ein bestimmtes Gemälde bezieht. Die Odaliske wird in vielen Gemälden der Orientalmalerei des 19. Jahrhunderts nackt oder in verführerischer, durchscheinender orientalischer Kleidung dargestellt und auf einem Diwan/Teppich positioniert oder im Hamam verortet. Das Motiv der Odaliske diente als Projektionsfläche westlicher Männerfantasien. Manche Darstellungen der Odaliske sind von Tizians liegender *Venus von Urbino* (1538) inspiriert worden, die das Sinnbild unerreichbarer weiblicher Schönheit symbolisiert.

Es ist eine junge und attraktive Frau zu sehen. Sie trägt ihr dunkelbraunes, schulterlanges glattes Haar offen. Ihre Haare sind sehr gepflegt und zum Linksscheitel frisiert. Die Frau verfügt über zarte Gesichtszüge und ist nicht auffällig feminin geschminkt. Ihr Kopf ist im rechten Halbprofil abgebildet. Sie wirft dem/der Betrachter/Betrachterin keinen verführerischen oder neckischen Blick zu, weil sie deutlich zur Seite blickt. Möglicherweise nimmt sie ihre/seine Präsenz nicht wahr oder ignoriert ihn/sie. Sie könnte auch ihren Blick auf etwas anderes fokussiert haben oder ins Leere starren.

Khattari übernimmt ein typisches ikonografisches Merkmal der Odaliske, welches sie als solche identifiziert: Die Pose des weiblichen Modells. Die Frau nimmt eine liegende Pose ein und stützt dabei ihren Kopf auf ihrer rechten Hand ab. Ihre linke Hand liegt auf ihrem Becken auf, ihre Beine sind angewinkelt und etwas zu sich herangezogen. Es ist nicht der ganze Körper der Odaliske abgebildet, die Füße sind abgeschnitten. Ihr Körper ist dem/der Betrachter/Betrachterin frontal zugewandt, allerdings ist nur ihr Profil zu sehen. Khattari überträgt die Odalisk-Pose in einen anderen Kontext, wodurch sie das Motiv der Odaliske einem Bedeutungswandel unterzieht. So wird die Odaliske nicht als Akt<sup>10</sup> dargestellt. Khattari erstellt ein Einzelporträt, bei dem das Wesen und nicht der nackte Körper der Person im Vordergrund steht. Khattari verleiht der jungen Frau eine Persönlichkeit, wodurch sie sich vom objektivierten Akt zum Subjekt wandelt. Da sich die Odaliske weder verführerisch noch entblößt gibt, bricht Khattari mit der voyeuristischen Tradition der Orientalmalerei. Laut Berger (2002) vollzieht die Frau im künstlerischen Prozess ihrer Aktdarstellung einen Prozess der Metamorphose, weil sie sich vom eigentlichen Subjekt zum betrachteten Objekt wandelt: *in einen Anblick*. Der *naked body* bzw. das nackt Sein, löst in der Regel ein Schamgefühl beim Menschen aus. Bei der Aktdarstellung wird das emotionale Empfinden der Person ausgeblendet, da nur die Körperästhetik von Relevanz ist. Außerdem stellt der Akt den nackten Körper zur Schau dar, sodass er vom Selbst entfremdet wird. (vgl. Clark 1980) Majida Khattari geht vom Prinzip des schutzlosen Frauenkörpers und des damit verbundenen Schamgefühls aus. Sie leitet den Subjektivierungsprozess der Odaliske ein, indem sie ihr menschliche Züge zuschreibt und diese in Kleidung hüllt.

Das Wesen der Frau kommt durch ihren Blick im Zusammenhang mit ihrer Mundmimik besser zum Vorschein. Die Frau hat große, volle Lippen, die in einem natürlichen und zarten rosa-rötlichen Ton geschminkt sind. Ihren Mund hält sie geschlossen. Die Mundwinkel sind weder nach unten oder oben gezogen, sodass kein Gefühl der Trauer oder Freude erkennbar ist. Ihre Oberlippe tritt etwas mehr als die Unterlippe hervor. Sie wirkt eher gelangweilt, was in Kombination mit dem auf der Hand abgestützten Kopf und den abweisenden Blick verstärkt wird. Die nach außen getragene Langeweile vermittelt eine ablehnende Haltung gegenüber ihrer Außenwelt. Es stellt sich die Frage in den Raum, wieso sich diese Person langweilt? Das Gefühl der Langeweile kann durch Nichtstun oder nicht fordernde Tätigkeiten hervorgerufen werden. Dies kann eine Anspielung auf die westliche Vorstellung einer Haremsfrau sein, die keinen Tätigkeiten nachgeht und ihre Lebensaufgabe in der absoluten

---

<sup>10</sup> Kunstwissenschaftlicher Fachterminus: Es steht die Abbildung des nackten Körpers im Mittelpunkt.

Hingabe an ihren Herrn findet. Khattaris Odaliske scheint eher vom ihr auferlegten westlichen Selbstbild, das ihr im Grunde fremd ist, gelangweilt zu sein. Außerdem bricht das Erscheinungsbild der Odaliske mit den Erwartungshaltungen des/der Betrachters/Betrachterin und stellt gewissermaßen einen Befreiungsakt aus der ihr auferlegten Rolle dar.

Ob die Frau auf einem Diwan oder einer Couch liegt, ist durch den darauf liegenden Stoff nicht erkennbar. Der Stoff hat eine moderne hellblaue, weiße und goldene Streifenmusterung und wirkt weder orientalisch noch edel. Alle weiteren Textilelemente im Bild sind farbenfroh und bestehen aus unterschiedlichem Material mit modernem Muster. Allerdings ist im Werk kein Stoff mit typisch orientalischer Musterung erkennbar. Die Frau trägt wahrscheinlich einen *kaftan*<sup>11</sup> aus glänzendem Stoff in leuchtendem Türkisblau. Ihr Unterleib ist in einen rot-schimmernden Stoff gehüllt und darüber sind eine weiße Zierdecke und auch ein weiterer Textilstoff in auffällig schimmernder Silberfarbe gelegt. Wie im Werk *Favorite Dechue* bildet derselbe schwarz-glänzende Stoff mit floralem Motiv den Bildhintergrund. Hier dient der Bildhintergrund als Kontrastmittel, um die Präsenz der Odaliske hervorzuheben. Auch hier wirken die Stoffe weder edel noch kostbar. Der Bildraum wirkt durch die grellen Farbkombinationen etwas überladen.

Details, wie der Schmuck der Odaliske, fügen dem Kunstwerk eine orientalische Akzentuierung hinzu. Die linke Hand der Odaliske ziert ein Handschmuck, der aus bunten Perlen besteht und mit einem Ring am Mittelfinger verbunden ist. Er erinnert an einen Handschmuck, der bis heute von Frauen im arabischen Raum getragen wird. Dieser Handschmuck verfügt über ein einfaches Muster und wirkt aufgrund des Materials nicht allzu kostbar. Teurere Schmuckvarianten werden bspw. aus Silber und/oder Gold angefertigt und sind in aufwendigerem Design verarbeitet. Sie trägt um ihren Hals eine schlichte lange Goldhalskette mit einer Unze als Anhänger. Im arabischen Raum werden Unzen im Gold- oder Silberschmuck verarbeitet. Den rechten Arm zieren ein breiter Goldarmreif und ein Strang aus kleinen weißen Perlen. In der Orientalmalerei sind viele Odaliskinnen mit Goldarmreifen und Perlen geschmückt. Vermutlich trägt diese Odaliske keinen echten Goldschmuck, es wird sich entweder um Glas- oder Zuchtperlen handeln. Die nicht allzu edel wirkenden Textilien führen zu dieser Annahme. So stellt sich die Frage, wieso die Künstlerin ihre Odaliske in nicht allzu edle und farbintensive Stoffen hüllt und der Schmuck nicht noch prächtiger ist? Man kann diesen Zugang als Protest gegen den angeblich dekadenten und

---

<sup>11</sup> Der *kaftan* ist ein langes Hemd aus Wolle oder Seide, welches bis zu den Kniekehlen oder Knöcheln reicht. Er hat im Unterschied zur *djellabah* keine spitze Kapuze angenäht. Es ist ein traditionelles Kleidungsstück, das im arabischen Raum sowohl von Frauen als auch Männern getragen wird.

hedonistischen Lebensstil im Harem deuten, denn Khattaris Inszenierung der Odaliske wirkt etwas übertrieben und kitschig. Es scheint eine überzeichnete Darstellung der Odaliske, wie im Sinne einer Karikatur, zu sein.

Elemente wie die Odalisk-Pose in Kombination mit dem kaftan und dem Schmuck charakterisieren das Werk als eine orientalische Szene. Ebenso erinnern die intensiven Farben und starken Kontraste an das orientalische Sujet. Vom Phänotyp könnte die Frau Araberin bzw. Süd- oder Mitteleuropäerin sein. Der orientalisch angehauchte Kontext identifiziert sie als Odaliske. Wie im zuvor analysierten Werk *Favorite Dechue* sind die modernen Textilien ein Indiz dafür, dass die Szene in der heutigen Zeit verortet ist. An welchem Ort sich die Szene abspielt, bleibt jedoch unklar. Die Szene selbst wirkt inszeniert und verfügt über einen theatralischen Aspekt. Eine Gemeinsamkeit dieses Werkes mit der Orientmalerei des 19. Jahrhunderts ist, dass die Odaliske allein der Fantasie des/der Künstlers/Künstlerin entsprungen ist. Allerdings scheint Khattari zu beabsichtigen, dass die Odaliske als Fantasiegebilde von dem/der Betrachter/Betrachterin wahrgenommen wird.

#### 5.2.4. Die Künstlerin Majida Khattari

Majida Khattari wird 1966 in Marokko geboren. Ihre Kindheit und Jugend verbringt sie in Casablanca. Seit 1989 lebt die Künstlerin in ihrer Wahlheimat Paris, wo sie ihr Kunststudium absolviert. Khattari arbeitet mit unterschiedlichen künstlerischen Medien wie Fotografie, Malerei, Modedesign und Video-Installation. Das Medium der Fotografie dominiert ihre künstlerische Arbeit, um ein breites Publikum erreichen zu können. Ihre Kunstwerke werden auf zahlreichen internationalen Ausstellungen präsentiert. (vgl. Khalfallah 2010; Khattari 2013)

In ihrer Fotoserie *Orientalismes* greift sie sowohl die historische als auch die zeitgenössische Stellung der muslimisch-arabischen Frau und die damit verbundenen sozialen Spannungen auf. Die Fotografien verdeutlichen, dass Frauen in einer ihnen aufgezwungenen Lebenswelt gefangen sind und sich nach Freiheit sehnen. (vgl. Maghress 2010; Zimmermann 2010)

Laut Hansrod (2010) wird der Orient in dieser Fotoserie aus dem Blickwinkel einer muslimisch-marokkanischen Künstlerin betrachtet und neu akzentuiert. Khattari möchte mit ihrer Kunst provozieren, weil sich ihrer Auffassung nach eine Gesellschaft nur durch Provokation weiter entwickeln kann. Ihre Kunst soll auf die Ambivalenz und Komplexität gesellschaftlicher Zustände hinweisen. So reflektieren ihre Werke die Stellung der muslimischen Frau in der westlichen und arabischen Welt. Der Frauenkörper steht im Zentrum ihrer künstlerischen Arbeit. Gemäß Khattari werden Frauen immer noch von der Gesellschaft unterdrückt und zu bändigen versucht. Diese Unterdrückung und Bändigung äußert sich bspw. darin, dass Frauen bestimmten ästhetischen Formen entsprechen müssen und Kleidungs Vorschriften zu befolgen haben.

Ihre Kunst eröffnet eine neue Perspektive auf das Kopftuch und den Tschador<sup>12</sup>. Die Polemik um diese Kleidungsstücke hilft die gegenwärtige politische, kulturelle und religiöse Lage der islamischen Frau im arabischen und westlichen Raum besser zu verstehen. Die muslimisch-arabische Frau ist entweder einer Sakralisierung oder Peinigung ausgesetzt. Eine Sakralisierung erfährt sie durch ihre Verhüllung mittels Schleier, wohingegen ihr eine Peinigung durch körperliche Entblößung widerfährt. Khattari erklärt, dass die Erniedrigung einer Frau durch andere Gesellschaftsmitglieder immer möglich ist, egal ob diese nun verhüllt oder entblößt ist, denn im Westen kann der Schleier die Freiheitsberaubung und Unterdrückung der Frau symbolisieren. In Marokko nimmt der Schleier nach der iranischen

---

<sup>12</sup> Der Tschador ist ein Ganzkörperschleier.

Revolution 1979 und 9/11 an nationaler und religiöser Bedeutung zu. In dieser islamisch geprägten Gesellschaft demonstriert die Trägerin einen Selbstrespekt, weil sie den Kontakt mit einer verdorbenen Außenwelt meidet. Der Schleier soll die Frau vor jeglicher Verführung beschützen und von möglichen Sünden befreien. In diesem Zusammenhang spricht Khattari ein wesentliches Problem an, mit dem die islamisch-arabische Frau der Moderne konfrontiert ist: Die islamisch-arabische Frau würde der westlichen Vorstellung von Weiblichkeit, Emanzipation und Freiheit etwas näher kommen, wenn sie den Schleier ablegt. Doch jegliche Form von Nacktheit könnte für sie ein Risiko darstellen, weil sie mit den kulturellen und islamischen Werten und Normen bricht. Für Khattari sind diese Frauen keine freien Menschen, weil sie sowohl in der westlichen als auch der islamisch-arabischen Welt bestimmten Wert- und Normvorstellungen entsprechen müssen. (vgl. Benslama 1997; Michel 2011; Segretain 2012; Zimmermann 2012)

In unterschiedlichen Artikeln wird angeführt, dass Khattari das Thema der Körperlichkeit auf eine humorvolle, ironische und provozierende Art und Weise behandelt. Die Künstlerin fasziniert der Kontrast zwischen dem nackten und verhüllten Körper, weshalb sie in ihrer Arbeit diese zwei angeblich unvereinbaren Extreme gegenüberstellt. Khattari entwirft die Kleidungsstücke für ihre Fotomodelle selbst, die sich aus unterschiedlichen Textilien mit auffälligen Farben und Mustern zusammensetzen. Ihre Kleider-Skulpturen zeichnet ein außergewöhnliches Design aus, bspw. bestehen die Nähte aus Eisendrähten. Sie illustriert, dass Kleidungsstücke nicht nur eine physische, sondern auch metaphorische Bedeutungsdimension einnehmen können. Ihre gemeinsame Eigenschaft liegt allerdings darin, dass sie die Unterdrückung von Frauen bestärken können. Auf physischer Ebene beklemmen, foltern, behindern oder verletzen manche Kleidungsstücke den Körper ihrer Trägerin. Sinnbildlich verfügt Kleidung über eine große Macht über Frauen. So können bestimmte Kleidungsformen die Trägerin gesellschaftlich sakralisieren und sublimieren oder aber degradieren. Die Kleider-Skulpturen inszenieren gesellschaftliche Konflikte, die an das internationale Zeitgeschehen gebunden sind. Khattaris entworfene Kleidung hat das Ziel, eine Harmonisierung von spektakulären und angeblich antagonistischen sozialen Sachverhalten herbeizuführen. Wie all ihre Kunstwerke sollen die Kleider-Skulpturen als Ironisierung sozialer Sachverhalte verstanden werden, weil sie das Tragische ins Lächerliche ziehen. Majida Khattari spricht sich gegen jegliche Art von Extremismus aus und setzt sich für jede Form der Freiheit ein. Laut Khattari könne man nur durch künstlerische und intellektuelle

Freiheit etwas Neues und Innovatives schaffen. (vgl. Hansrod 2010; Mondomix 2010; Michel 2011; Khalfallah 2010; Zimmermann 2012)

### 5.2.5. Abschlusskommentar

Khattaris Fotoserie *Orientalismes* bezieht sich auf bekannte Gemälde und Motive der Orientmalerei des 19. Jahrhunderts und die damit verbundenen Klischees. Der Stil dieser Fotoserie ist subtil und kunsthistorisch tief verwurzelt. Die Künstlerin setzt ihren Fokus auf die Frauendarstellung. Diese Entscheidung ist vermutlich darauf zurückzuführen, dass die romantische und/oder sexualisierte Darstellung der Orientalin eines der beliebtesten Motive der Orientmalerei ist und die dabei evozierten Mythen das Bild der orientalischen Frau bis in die Gegenwart beeinflussen.

Majida Khattari greift im Zuge ihrer Bildsprache Konnotationen der Orientmalerei auf, wodurch sie einen Gegen-Mythos (vgl. Barthes 1991, 2012) einführt und ein neues Bildgenre etabliert: *Den Post-Orientalismus*. Ihre Kunstfotografien verfügen über das Potential, den/die Betrachter/Betrachterin zu schockieren und/oder zu irritieren. Die von ihr initiierte künstlerische Irritation und Provokation kann von Bedeutung sein, um ein Bewusstsein über bestimmte gesellschaftliche Verhältnisse zu schaffen und einen interkulturellen Dialog zu eröffnen. Barthes erklärt, dass es bei der Erzeugung des Gegen-Mythos nicht ausschließlich um einen provokativen Akt und/oder eine gewaltvolle Fragmentierung von Mythen geht, sondern es sollen neue Perspektiven bzgl. der eigenen Kultur eröffnet werden. So vereint Khattari unterschiedliche Perspektiven auf den Orient, indem sie unter anderem verschiedene künstlerische wie kulturelle Formen und stilistische Elemente miteinander kombiniert. Visuelle Codes, Darstellungen und auferlegte orientalische Identitäten erlangen eine andere Bedeutung, weil sie von ihr umgedeutet werden. Die Künstlerin spannt einen Bogen von der Vergangenheit bis in die Gegenwart und bewegt sich zwischen zeitlichen Sphären und Kontinenten. Es wird die vergangene Ära der Orientmalerei heraufbeschworen und nun aus ihrer Perspektive betrachtet, zersetzt, interpretiert und neu komponiert. Khattaris Dekonstruktion von Originalgemälden und gängigen Motiven bedeutet ihre ästhetische und sozial-politische Entfremdung. Dies ist nicht negativ zu werten, weil ihre künstlerische Reproduktion eine Form der Katharsis hervorrufen kann. In ihren Kompositionen rekonstruiert sie bekannte Sujets der Orientmalerei und spielt sowohl mit typischen Stereotypisierungen wie Stigmatisierungen des *other* als auch mit traditionellen und modernen Konnotationen des Orients. Es wird die Vieldeutigkeit, Widersprüchlichkeit,

Unklarheit und Komplexität einer dichotom-geprägten Realität klar. Anhand ihrer Fotografien werden künstlerische und kulturelle Grenzüberschreitungen getätigt und Konflikte sichtbar. Konflikte können als Ansatzpunkt dafür dienen, um zwischen der arabischen Welt und dem Westen zu vermitteln.

Die Künstlerin unterzieht bspw. das typische Motiv der Odaliske einem Bedeutungswandel, indem sie anstelle der Aktdarstellung ein Einzelporträt projiziert. Plötzlich stehen die Persönlichkeit und das Wesen der Frau im Vordergrund, wodurch der objektivierte Akt zum Subjekt wird. (vgl. Berger 2002; Clark 1980) Für Khattari eröffnet sich durch ihre Arbeit ein Praxisfeld der Subjektkonstitution des vermeintlichen *other* und der damit verbundenen Auflösung des subalternen Status. Schließlich sind es die intensiven Emotionen und ihre Konfrontation mit dem/der Betrachter/Betrachterin, die den Figuren eine Identität und die damit verbundene Form der Subjektivität zuschreibt. Die Mimik, Gestik und die eingesetzten Blicke ihrer Modelle bestärken diese Emotionen. Khattari enthüllt die tatsächliche Tragik der Originalgemälde mittels ihrer abgewandelten Reproduktion. Bspw. versucht sich die Berberin von den auferlegten Zwängen zu befreien, indem sie andeutet, sich selbst in die Luft zu sprengen. Ihre Verzweiflung und Unterdrückung wird durch die in Erwägung gezogene Handlung präsent.

In Khattaris Werken werfen die Modelle dem/die Betrachter/Betrachterin entweder *direkte Blicke* zu oder sie scheinen ihn/sie zu ignorieren. Die betrachtende und betrachtete Person begegnen sich nun auf derselben Augenhöhe, sodass eine neue Inszenierung von Macht und Autorität stattfindet. Es gelingt Khattari eine charakteristische Eigenschaft der Orientalmalerei zu manipulieren: *Den voyeuristischen Blick*. Denn nun kann der/die Betrachter/Betrachterin nicht mehr die Position des/der Voyeurs/Voyeurin einnehmen.

Die Modelle werden sehr bunt eingekleidet, sodass sich die Szenen zu einem intensiven Farbvergnügen verdichten und wie ein inszeniertes Puppenspiel wirken. Das Licht- und Farbspiel unterstreicht die Theatralik dieser Kompositionen. Die dargestellten Szenen oszillieren zwischen Realität und Fantasie. Die Fotografien entpuppen sich als ein exzentrisches Fantasiegebilde der Künstlerin, sodass auch die Werke der Orientalmalerei als solche wahrgenommen werden.

Nach Michel Foucault (2008, 2010) unterwerfen sich Individuen einer sozialen Ordnung, die durch Machtdiskurse bestimmt wird. Machtdiskurse können Subjektivität entweder

hervorbringen oder verhindern. So gesehen ist Subjektivität in historische Diskursstrukturen und Bedeutungsketten eingebettet, die durch gesellschaftliche Rhetorik und Praxis vollzogen werden. Foucault ist davon überzeugt, dass jede Person ihre Existenz mitbestimmen kann. Wie groß der Einfluss einer einzelnen Person tatsächlich ist, bleibt allerdings ungeklärt. Ebenso beantwortet Foucault nicht die Frage, was Subjektivität für jene bedeutet, die von diskursiver Macht ausgeschlossen sind. Manchen Menschen wird die Inanspruchnahme eines Subjektstatus verwehrt, weil sie bspw. keine Rechte oder Eigentumsmittel besitzen. Im Grunde verfügen nur bestimmte soziale Gruppen über eine diskursive Definitionsmacht. Welcher hegemoniale Diskurs sich letztendlich etabliert, ist das Resultat sozialer Auseinandersetzungen um symbolische Macht.

Es stellt sich die Frage, wie Diskursveränderungen eintreten und auch eingeleitet können? Judith Butler (2009) arbeitet im Zuge ihrer feministischen Forschung mit einem diskurstheoretischen Ansatz, dessen weitere Ausführung wertvoll erscheint und der auf diesen spezifischen Kontext übertragen werden soll. So wird Majida Khattari als Akteurin definiert, die diskursive Veränderungen hervorrufen kann. Die Bildsprache ist wie die gesprochene oder geschriebene Sprache eine sich ständig wiederholende und zitierende Praxis, die sich durch ihren performativen Vollzug zur sozialen Wirklichkeit wandelt. Khattaris künstlerische Bildsprache beruht auf bestehenden Diskursformationen und einem Zeichensystem, die bestimmte Bedeutungen und Sinnzusammenhänge reproduzieren. Allerdings bedient sich Khattari anderer Zitierweisen, wodurch sie keine diskursive Performativität per se vollzieht. Die variationsreichen und innovativen Wiederholungen können subversive Akte des Zitierten initiieren. Nach Butlers Sichtweise können Künstler/Künstlerinnen subversiv handeln, indem sie das Verfahren Resignifikation anwenden. Mit Resignifikation ist die Umdeutung und damit verbundene Neudeutung eines Begriffs gemeint, wobei dieser Akt nur vom Inneren eines Diskurses aus erfolgen kann. D.h., man muss sich im Diskurs einklinken, um eine Veränderung herbeizuführen. Eine neue Bildsprache kann nur dann etabliert werden, wenn mit den Bedeutungen einer bestehenden Bildsprache gearbeitet wird bzw. diese zitiert werden. In diesem Zusammenhang liegt der Sinn eines Zitats darin, eine intendierte Bedeutung entweder zu bestätigen oder zu widerlegen. Ein Zitat kann auch eine hybride Form annehmen, falls er nur etwas übernimmt oder widerspricht. Zitierweisen können affirmativ, kritisch, ironisch, abgrenzend usw. sein. Bestimmte Zitierweisen verfügen durchaus über das Potential Diskurse zu manipulieren und zu verändern. Mit der Veränderung tritt ein Macht- und Autoritätsverlust des Diskurses ein, weil auf einmal spezifische Stereotypisierungen, Zuschreibungen, Kategorisierungen, Definitionen usw. paradox und/oder lächerlich wirken.

So kommt es nicht darauf an, *ob*, sondern *wie* die Künstler/Künstlerinnen etwas wiederholen. Die Künstler/Künstlerinnen demonstrieren, dass die Bildsprache als ein in sich instabiler und somit konstruktiver Prozess zu verstehen ist. Denn der semantische Gehalt von Signifikanten kann nicht fixiert werden, da sie ihre Bedeutung aus ihrer Verwendung in den jeweiligen soziokulturellen Kontexten beziehen. Sie nutzen die eigenlogische normative Konstruktionsdimension der Bildsprache für sich, womit die Künstler/Künstlerinnen über eine Handlungsfähigkeit mit Definitionsmacht verfügen. Mithilfe der Künstler/Künstlerinnen kann das *other* endlich eingreifen und mitunter seinen subalternen Status auflösen. Im Sinne Kaplans (1993) durchschaut Khattari patriarchale Strukturen und Mythen und setzt erforderliche Strategien ein, um sich in diesen spezifischen Diskurs einzuklinken und infolgedessen die Orientalin neu zu positionieren. Die Künstlerin verhilft der Orientalin dabei, sich von ihrem objektivierten und marginalisierten Status zu befreien. Nach Barthes (1991, 2012) entlarvt Khattari die Naturalisierung bestimmter Darstellungen der Orientmalerei des 19. Jahrhunderts, die vermittelte konnotative Botschaften unschuldig erscheinen lässt. Mithilfe Khattaris künstlerischer Reproduktionen werden die Nachwirkungen des Imperialismus und Kolonialismus sichtbar, welche nach wie vor die zeitgenössische gesellschaftliche Wahrnehmung prägen. (vgl. Berger 2002)

### 5.3. Lalla Essaydi: Les Femmes du Maroc

Lalla Essaydis Fotoserie *Les Femmes du Maroc* ist zwischen 2005-2009 entstanden. Eugène Delacroixs berühmtes Gemälde *Femme d'Alger dans leur appartement* (1834) inspiriert Lalla Essaydi zum Serientitel *Les Femmes du Maroc*. 2005 adaptiert Lalla Essaydi Delacroixs Gemälde nach ihren Vorstellungen und nennt es *Les Femmes du Maroc #1*. Im Zuge dieser Serie bezieht sich Essaydi auf weitere Kunstwerke und gängige Motive der Orientalmalerei des 19. Jahrhunderts. 2008 produziert sie ihre Version von Jean-Auguste-Dominique Ingres Gemälde *La Grande Odalisque* (1814). Ingres prägt wie kein anderer Orientalmaler das Bild der Odaliske. 2009 entsteht ihre Fotografie *Dancer #12*, welche das Motiv der orientalischen Tänzerin reflektiert. Jean-Léon Gérômes künstlerische Darstellung der orientalischen Tänzerin integriert diese Frauenpersönlichkeit in die westliche Welt.

*Les Femmes du Maroc #1*, *La Grande Odalisque* und *Dancer #12* werden in weiterer Folge zur Analyse herangezogen. Eine literarische Auseinandersetzung mit den einzelnen Künstlern und ihren Werken ist dafür notwendig.

### 5.3.1.1. Eugène Delacroix

Delacroix gilt als einer der bedeutendsten französischen Orientalmaler des 19. Jahrhunderts. Seine Gemälde folgen dem Prinzip des *L'art pour l'art*. D.h., wonach das Kunstwerk die Sinne und Emotionen der betrachtenden Person berühren soll. Evozierte Fantasien über den Orient und ihre pittoreske Gestaltung sind daher wichtiger als eine realitätsnahe Darstellung. Die authentische Wiedergabe des Orients ist nicht von Relevanz, weil das künstlerische Ideal von Sinnlichkeit und Schönheit angestrebt wird. Es werden die Schattenseiten des Kolonialismus ausgeblendet, sodass der Orient zum sagenhaften Mythos erklärt werden kann. Themen werden aus ihrem politisch-sozialen Kontext herausgelöst und in einem neuen Kontext gestellt, wodurch eine koloniale Entwurzelung sowie Neutralisierung der Stammeskultur stattfindet. (Leitzke 2001; Lemaire 2010)

Das Thema der Odaliske verarbeitet Delacroix in seinen Werken *Femme caressant un perroquet* (1827) und *Odalisque allongée sur un divan* (1827/28). Mit diesen Frauenakten rückt er die Schönheit des nackten weiblichen Körpers in den Mittelpunkt. Delacroix wird von mythologischen Portraits inspiriert, weshalb seine Odaliskinnen an Rubens Frauenakte erinnern. Eine intime Beziehung zum/zur Betrachter/Betrachterin wird geschaffen, indem die von ihm visualisierten Odaliskinnen lasziv und lebendig wirken. In seinen Werken wenden die Odaliskinnen ihren Blick von dem/der Betrachter/Betrachterin ab und scheinen dabei unbeobachtet in ihren Träumen zu schwelgen. Das sich die Frauen ihres Beobachtet-Werdens nicht bewusst sind, hat folgenden Sinn: Der Voyeur soll sich schuldig fühlen. (Leitzke 2001; Lemaire 2010; Klingenberg 2009)

Bei Delacroix ist ein wesentlicher Unterschied in seiner Orientperzeption vor und nach seinen Marokko- und Algerienreisen festzuhalten. Laut persönlicher Berichte verhalfen ihm seine Reisen im Jahre 1832 dabei, die wahre und ursprüngliche Schönheit Nordafrikas zu erkennen. Marokko würde die wahre und noble Antike widerspiegeln. Diese neu entdeckte Welt versucht er mittels Malerei zu erschließen. In seinen folgenden Werken idealisiert er den Orient. So verleiht er der Odaliske in seinem Werk *Une Odalisque* (1847) eine Noblesse, die an die göttliche Venus erinnert. Ihre Nacktheit wird nun als etwas Natürliches aufgefasst, wodurch ihre Präsenz nicht anzüglich wirkt. Delacroix schafft mit diesem Gemälde das Bild einer wunderschönen, natürlichen und noblen Orientalin. (Klinkenberg 2009)

Der nun von ihm positiv konnotierte Orient wird in einen zeitlosen Zustand versetzt und als ein Ort dargestellt, der von jeglicher zivilisatorischer Verdorbenheit befreit wird und wohin

der technische Fortschritt noch nicht vorgedrungen ist. Doch den Orient an die eigenen idealisierten Bedürfnisse und Wünsche anzupassen, verursacht das Problem seiner Entwurzelung. Zum einen wird die ursprüngliche Kultur des Orients durch diese künstlerische Herangehensweise zerstört. Zum anderen wird das Bild einer unverdorbenen Primitivität wiedergegeben, denn die künstlerische Aufbereitung der orientalischen Dekadenz verfügt über einen negativen Beigeschmack. Delacroixs selbst erfahrener Orient stellt sich somit als ein Trugbild heraus. (Leitzke 2001; Lemaire 2010)

#### 5.3.1.2. Femmes d'Alger dans leur appartement (1834)



Dieses Gemälde beruht auf einem tatsächlichen Haremsbesuch von Delacroix in Algerien. Allerdings ist die Wahrscheinlichkeit äußerst gering, dass er wirklich Haremsdamen porträtierte. Er soll lediglich seine marokkanischen und algerischen Frauenstudien mit exotischen Accessoires geschmückt und mit orientalischen Kostümen eingekleidet haben. Sein Gemälde soll dem/der Betrachter/Betrachterin einen Einblick in den privaten, familiären Bereich des Orients gewähren. Delacroixs Gemälde ist untypisch für das gängige Haremsbild und deshalb von Bedeutung. Anstelle einer erotischen Szene werden züchtig gekleidete

Frauen visualisiert. Hier überträgt der Künstler das Idealbild der westlichen Frau auf die Orientalin: Sie ist attraktiv, sinnlich, passiv, häuslich, in sich ruhend und geht ihren familiären Verpflichtungen nach. (Leitzke 2001; Lemaire 2010)

Das Gemälde zeigt drei sittsam angezogene Frauen, die auf dem Teppich sitzen und sich erholen. Die Innenwand des Raumes ist mit dekorativen Kacheln versehen und das Interieur orientalisches. Im Bildhintergrund befindet sich ein leicht geöffnetes Fenster und das Tageslicht scheint in den verdunkelten Raum hinein. Der dunkle kühle Raum schützt die Frauen vor dem grellen Tageslicht und der unausstehlichen Hitze. Im rechten Bildraum ist eine schwarze Sklavin abgebildet. Diese schreitet vor den Haremsdamen davon und schiebt dabei den Vorhang zur Seite. Ein wichtiges raumstrukturierendes ästhetisches Element stellt der Vorhang dar, weil er die Bildkomposition rahmt. Mit dem Vorhang werden Grenzen gesetzt, indem er dem/der Betrachter/Betrachterin den Einblick in einen bestimmten Bereich entweder verwehrt oder eröffnet, wodurch dieser ein bedeutendes voyeuristisches Stilmittel darstellt. (Leitzke 2001)

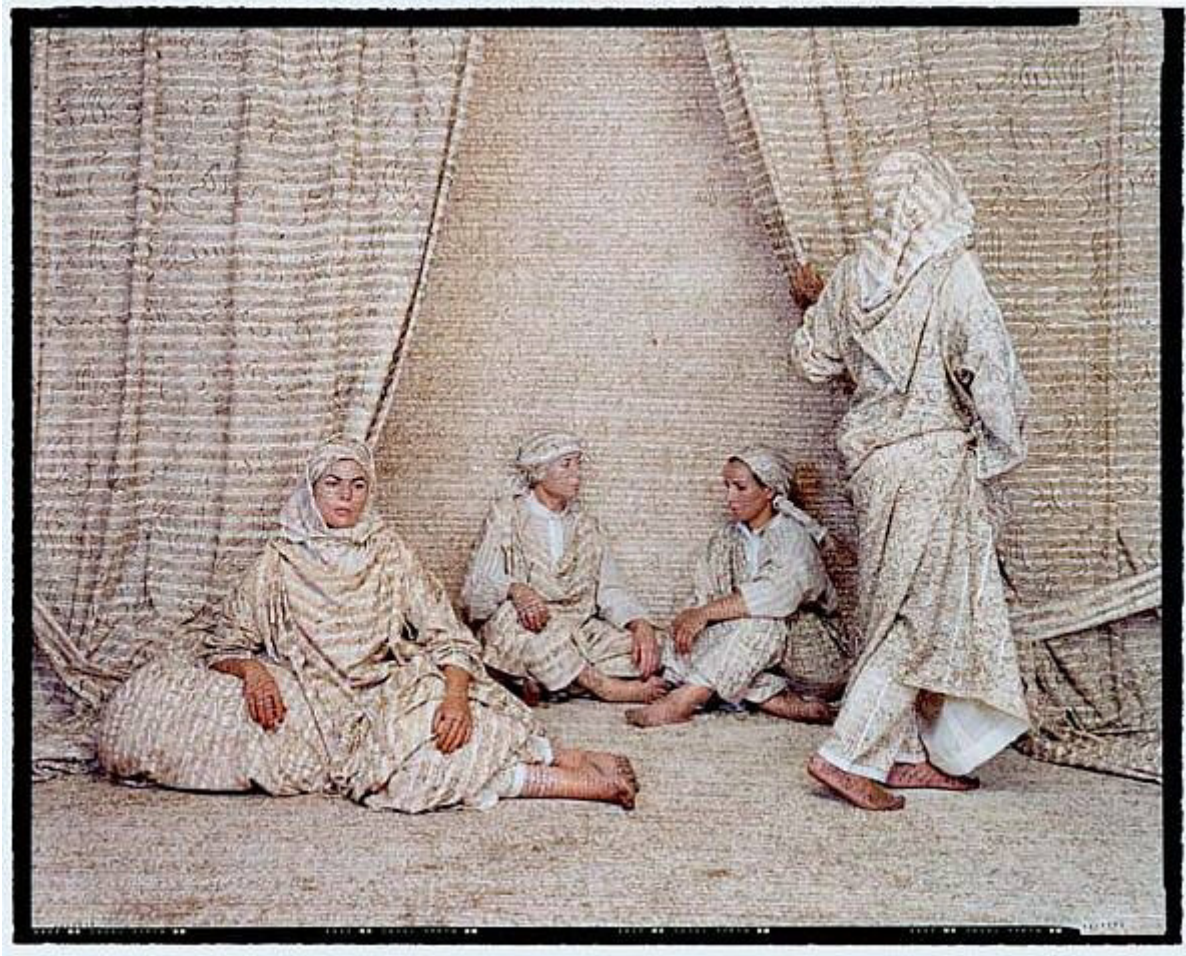
Die schwarze Sklavin nimmt in dieser Komposition zwei Rollen ein. Zum einen steht ihre dunkle Hautfarbe in Kontrast zu den hellhäutigen Haremsdamen. Sie dient als kompositorisches Kontrastmittel, um die makellose elfenbeinweiße Haut der Haremsdamen hervorzuheben. Außerdem entspricht ihr Äußeres nicht dem westlichen und orientalischen Schönheitsideal. Weiße Sklavinnen, die vorwiegend aus dem Kaukasus stammen, gelten durch ihren weißen Teint und ihre großen Augen als kostbare Ware auf orientalischen Sklavenmärkten. Oft werden schöne und begabte weiße Sklavinnen zu Konkubinen ausgebildet. Dies erhöht ihre Chancen in der Haremshierarchie aufzusteigen. Schwarze Sklavinnen bleiben meist als Dienerinnen in der untersten Haremshierarchie verankert. Zum anderen nimmt die schwarze Sklavin die Rolle der assistierenden und aktiven Person ein. Da befindet sie sich in Bewegung, weil sie den Vorhang zur Seite schiebt und den Haremsdamen dient. Hauptsächlich werden schwarze Sklavinnen in der Orientalmalerei als Assistenzfiguren eingesetzt, bspw. helfen sie der weißen Odaliske bei ihrem Bad. Der Gegenpart zur aktiven schwarzen Sklavin sind die passiven Frauen, die sich ausschließlich ihrer Freizeit zuwenden. (Leitzke 2001; Lemaire 2010; Klingenberg 2009; Sporschill 2006)

Laut Ferreira (2003) demonstriert der Besitz einer dunkelhäutigen Sklavin sowohl Reichtum als auch Macht. Die Unterscheidung der Sklavinnen anhand ihrer Hautfarbe spiegelt die koloniale rassistische Realität des 19. Jahrhunderts wider. Den Rassismus bezeichnet Ferreira als eine Erfindung der Kolonialmacht. Das schwarze Subjekt wird durch seine Hautfarbe als

etwas Anderes wahrgenommen. Diskriminierung widerfährt ihm durch Gewalt und Demütigung. Zudem wird das schwarze Subjekt als primitiv definiert, weil es mit der Natur in Zusammenhang gebracht wird. Bspw. erfährt diese abgebildete schwarze Sklavin einen Prozess der eigenen Entfremdung. Solche figurativen Darstellungen erzeugen ein entfremdetes Selbstbild des schwarzen Subjekts. D.h. es wird zu dem, was die Weißen von ihm erwarten. Frantz Fanon (1980) charakterisiert diesen Entfremdungsprozess als die absolute *De-personalisierung*. Der Zustand dieser *De-personalisierung* hat fatale Folgen und führt zur inneren Zerrissenheit des Subjekts, denn die Beziehung des schwarzen Subjekts zu sich selbst bekommt es von den Kolonialheeren vorgeschrieben.

Leitzke (2001) hebt hervor, dass Delacroix in diesem Werk die westlich figurative und östlich ornamentale Malerei kombiniert. Er integriert Elemente der islamischen Ornamentik und der arabischen Kalligraphie in die europäische Maltradition. Dies hat vor allem den Sinn, die von ihm evozierte Welt als nicht-europäisch und als westliches Gegenbild zu kennzeichnen.

### 5.3.1.3. Les Femmes du Maroc #1



Der ganze Körper der abgebildeten Personen ist mit Ausnahme von Händen, Füßen und Gesicht in Stoff gehüllt. Sie tragen die maghrebinische Form des kaftans: die *djellabah*. Das typische Merkmal der *djellabah* ist die angenähte spitze Kapuze. Die *djellabah* ist ein traditionelles marokkanisches Kleidungsstück und wird sowohl von Frauen als auch Männern getragen. So kann uns die geschlechterneutrale und verhüllende Kleidung keine Auskunft über das Geschlecht der dargestellten Personen geben. Körperformen wie Brust, Becken, Schulterbreite usw. werden verdeckt, sodass nur durch das Gesicht auf das Geschlecht rückgeschlossen werden kann. Allerdings unternimmt die Künstlerin eine androgyne Personendarstellung, denn alle verfügen über zarte Gesichtszüge, sind nicht eindeutig feminin geschminkt und haben keine Gesichtsbehaarung, wodurch sie entweder als Frauen oder junge Knaben zu identifizieren sind. Ihre Kopfbedeckungen erinnern stark an islamisch-weibliche Kopftuchformen und stützen die Annahme, dass es sich um Frauen handelt. Die Vermutung wird dadurch bestärkt, dass der Bildtitel *Les Femmes du Maroc* lautet und es eine neue

Interpretation des gleichnamigen Gemäldes ist. Zudem sind die Protagonisten der gesamten Fotoserie ausschließlich Frauen.

Gesicht, Füße, Hände und womöglich der ganze Körper sind mit einem Schriftzug geziert. Ebenso sind die Kleidung und das Interieur mit einem Schriftzug versehen. Die Kleidung ist in weiß-beigen Tönen und der Schriftzug in Braun- und Schwarztönen gehalten. Der Schriftzug beruht auf der künstlerischen Tradition der arabischen Kalligrafie. Wären nur Kleidung und Interieur beschriftet, könnte dies als Modeerscheinung gedeutet werden. Doch da Gesicht und Körperteile ebenso geziert sind, nimmt dies eine andere Bedeutungsdimension an. Es könnten Ganzkörper-Tätowierungen sein, die auf einen tiefgründigen kulturellen säkularen Akt hinweisen. Doch nehmen die Frauen keine Positionen (bspw. Gebetsstellung oder Meditation usw.) ein, die auf säkulare Praktiken hinweisen. Der mit Kalligrafie übersehene Frauenkörper hat wahrscheinlich die Funktion, eine Irritation bei dem/der Betrachter/Betrachterin hervorzurufen. Tatsächliche Tätowierungen werden eher ausgeschlossen, weil sie im arabisch-islamischen Raum keinen gängigen Riten oder Traditionen entsprechen und außerdem verpönt sind. Die Farbe des Schriftzuges, der sich über den ganzen Bildraum erstreckt, erinnert an Henna. Als ein pflanzlicher Farbstoff wird sie in Marokko und anderen arabischen Ländern für traditionelle Körperbemalungen verwendet. Marokko verfügt über eine tief verankerte Henna-Tradition, womit die Wahrscheinlichkeit relativ hoch ist, dass es sich bei der am Frauenkörper aufgetragenen Schrift um Henna handelt. Im Zuge von marokkanischen Henna-Zeremonien werden Frauen mit Henna geziert, um ihre weibliche Fruchtbarkeit zu symbolisieren oder sonstige einschneidende Lebensereignisse zu zelebrieren: Bspw. die erste Menstruation, Verlobung, Hochzeit, Geburt eines Kindes oder zur Betonung der weiblichen Reize usw. Die Henna-Körperbemalung nimmt hauptsächlich ornamentale oder florale Formen an. Wohingegen die hier aufgetragenen Schriftmotive am Frauenkörper etwas Neues darstellen würden. Das Schönschreiben ist eine arabisch-islamische Kunstform namens Kalligrafie und blickt auf eine jahrhundertlange Tradition zurück. Sie setzt sich aufgrund des sunnitisch-islamischen Bilderverbots als eine der bedeutendsten Kunstformen im arabischen Kulturraum durch. Ihr wird eine sakrale Bedeutung beigemessen, weil der heilige Koran in diesem Schreibstil verfasst ist. Damit diese Kunstform erlernt werden kann, benötigt es ein intensives Training und eine langjährige Ausbildung. Das Erlernen der Kalligrafie war Frauen im islamischen Raum nicht zugänglich und ausschließlich Männern vorbehalten. Bis heute wird die Kalligrafie von Männern dominiert und als männliche Kunstform identifiziert. Die Hennabemalung wird als weibliche Kunsttradition betrachtet. Essaydi eignet sich die männlich kodierte Kunstform der Kalligrafie

an und kombiniert diese zwei geschlechterkodierte künstlerischen Richtungen. Zum einen werden Macht- und Herrschaftssysteme durch die Beschriftung der Subjekte hinterfragt, bspw. jenes der männlichen Dominanz und Kontrolle von Sprache. Zum anderen wird ein Stilbruch mit der Vereinigung unterschiedlicher und widersprüchlicher Kunsttraditionen vollzogen. Außerdem kombiniert sie diese Henna-Kalligrafie mit bekannten Posen und Sujets der Orientmalerei. Essaydi demonstriert mit ihrer ungewöhnlichen Variation, dass Grenzen und Hierarchien flexibler als angenommen sind. Ihre Vorgehensweise kann folgende Botschaft vermitteln: Es besteht die Möglichkeit sich gegen einengende Traditionen und die damit verbundenen Vorstellungen hinweg zu bewegen. Mit der Beschriftung der Frau könnte Essaydi auch die komplexe Frauenidentität im arabischen Raum symbolisieren. Diese ist nämlich von Spannungen zwischen Patriarchat, starren traditionellen Geschlechterrollen, Islam, Feminismus und Moderne geprägt.

Essaydis kalligrafischer Stil wirkt abstrakt und scheint sich an die *kufische Kalligrafie*<sup>13</sup> anzulehnen. Der Schriftzug hinterlässt einen poetischen Eindruck, sodass er der *washi-Tradition* entnommen sein könnte. Washi wird als kalligrafische Kunstform auf Textilien angebracht und weist individualistische und abstrakte Züge auf. Frauen in Bagdad zierten mithilfe von *washi* ihre Kleidung oder Taschentücher, um die Aufmerksamkeit anderer auf sich zu ziehen oder Männer zu betören. Da die meisten Frauen poetische Texte auf die Textilien auftrugen, diente *washi* als eine Art der Selbstinszenierung.

Charakteristisch für die Kunstrichtung der arabischen Kalligrafie ist ihre komplizierte und somit schwer zu lesende Schrift. So muss sich der/die Leser/Leserin anstrengen, um das Geschriebene entziffern zu können. In diesem Werk gehen Buchstaben und Wörter so ineinander über, dass sie miteinander verschmelzen und daher kaum zu entziffern sind. Außerdem nehmen die kalligrafischen Schriftzüge unterschiedliche Größen an. Vermutlich setzt Essaydi die wichtigeren Botschaften in größere Schrift, weil sie für den/die Betrachter/Betrachterin lesbarer sein sollen. Kleiner Geschriebenes ist noch schwieriger zu erkennen und könnte eine unbedeutendere Mitteilung oder ein zu persönlicher Gedankengang sein. Es wird sich hierbei um keine profanen kalligrafischen Texte handeln, wobei beinahe alle dem/dem Betrachter/Betrachterin verborgen und somit ein Geheimnis bleiben. Es könnten persönliche Notizen, ähnlich wie Tagebucheinträgen, dieser Personen sein. Der Gedanke ist nicht abwegig, dass das Geschriebene dann auf persönlichen Erfahrungen mit der Außenwelt basiert. Das Geschriebene könnten auch Zitate aus dem heiligen Koran sein. Die

---

<sup>13</sup> Kufi ist die älteste kalligrafische Zierschrift und die einfachste in ihrer Ausführung.

Kalligrafie wird hauptsächlich eingesetzt, um Koranverse künstlerisch aufzuarbeiten. Die religiösen Verse könnten auf bestimmte Lebenssituationen verweisen, Gebete zum eigenen Schutz oder *Dua* (Bittgebete) dieser Personen sein. Lalla Essaydis Fotografie entstand nach dem islamkritischen Kurzfilm *Submission*. Im Film sind Koranverse auf einen nackten Frauenkörper geschrieben. Der Film zog ganz besonders die mediale Aufmerksamkeit auf sich, nachdem der niederländische Regisseur Theo Van Gogh von einem islamischen Fundamentalisten ermordet wurde. In diesem Zusammenhang könnte die am Frauenkörper angebrachte Schrift eine negative Assoziation beim westlichen Publikum auslösen. Für jene Betrachter/Betrachterinnen, die weder mit dem Islam noch der arabischen Sprache vertraut sind, kann sich die arabische Kalligrafie als ein Rätsel entpuppen. Auf jeden Fall hat die Schrift einen erheblichen Einfluss auf die Wahrnehmung des/der Betrachter/Betrachterin. Essaydis selbst entworfene kalligrafische Form irritiert zum einen die islamische Schrifttradition und zum anderen hinterfragt sie, ob das geschriebene Wort auch wirklich der beste Realitätszugang ist.

Ihr kalligrafischer Stil kann als ein Zusammenspiel von graphischem Symbolismus und buchstäblicher Bedeutung verstanden werden. Es bestehen unterschiedliche Interpretationsarten zur eingesetzten Schrift, die bereits angeführt wurden. Doch scheint die Geschichte dieser Frauen mit dem geschriebenen Wort zu beginnen, weil es das traditionelle Bild der schweigenden Frau durchbricht. Die Kalligrafie wird zum Sprachrohr dieser Frauen und womöglich zum Schlüssel zu ihrer Freiheit. Essaydi scheint durch die Beschriftung der weiblichen Subjekte explizit verdeutlichen zu wollen, dass es etwas zu sagen und zu verstehen gibt. Allerdings bleibt aufgrund der schwer lesbaren Schrift das mögliche Anliegen dieser Frauen ihrer Außenwelt verborgen. Die arabische Schrift über die ganze Bildkomposition fordert den/die Betrachter/Betrachterin dazu auf, gelesen und dechiffriert werden zu müssen. Der Einsatz der Schrift eröffnet viele Fragen seitens des/der Betrachter/Betrachterin, weil er eine Mehrdeutigkeit mit sich bringt. Eine schwer lesbare Schrift in die Komposition einzuführen, kann auch die rätselhafte und mystische Atmosphäre dieser Szene unterstreichen.

Mithilfe technischer Bearbeitungsmöglichkeiten könnte die Schrift auf die Modelle übertragen worden sein. Wenn die Fotografie nicht bearbeitet bzw. die Schrift tatsächlich durch die Künstlerin auf den Frauenkörper und das Interieur angebracht worden wäre, würde es eine andere Bedeutungsdimension hinzufügen und vor allem imponieren. Der damit

verbundene intensive künstlerische Arbeitsprozess würde eine sakrale, gar meditative Note hinzubekommen.

Im linken unteren Bildraum wird eine sitzende Frau dargestellt. Ihren rechten Arm stützt sie womöglich auf einen Polster ab. Die von ihr eingenommene Pose wirkt gemütlich und weist darauf hin, dass sie sich in einem privaten Bereich aufhält. Sie nimmt mit dem/der Betrachter/Betrachterin keinen Blickkontakt auf. Ihren Blick scheint sie auf nichts zu richten. Die Person wirkt teilnahmslos und hinterlässt den Eindruck in ihrer eigenen Gedankenwelt versunken zu sein. Vielleicht nimmt sie vor lauter Erschöpfung ihre Außenwelt nicht mehr wahr? Denn sie könnte einen langen Weg hinter sich haben und sich nun ausruhen. Ihre mit dunklem Henna gefärbten Fußsohlen nehmen in der arabisch-nordafrikanischen Kultur sowohl eine praktische als auch religiöse Bedeutung ein. Zum einen bewirkt die Henna-Färbung, dass die Füße nicht so empfindlich gegen heiße Sandböden werden. Zum anderen soll mittels dieser Praktik ein *Jinn* den Schritten des Menschen nicht mehr folgen können und ihn somit vor bösen Mächten schützen. Diese sakrale Metapher kann auf die gegenwärtige gesellschaftliche Lage der Frauen in Marokko übertragen werden. Im konservativ-islamisch geprägten Marokko wird die Emanzipation und Selbstbestimmung von Frauen erschwert. In diesem Zusammenhang können die Henna-gefärbten Fußsohlen bedeuten, dass die Frau ihren eigenen Lebensweg gehen und dabei ihre eigenen Entscheidungen treffen möchte. Die Frau wiegt sich in Sicherheit, weil sie niemand verfolgt. Sie bleibt daher von gesellschaftlichen und/oder religiösen Konventionen und der familiären und/oder gesellschaftlichen Verachtung verschont.

Im rechten Bildrand wird eine gehende Person abgebildet. Das Gesicht der Person ist nicht zu sehen, weil sie es von dem/der Betrachter/Betrachterin vollkommen abwendet. Es ist nicht erkennbar, ob es sich um eine Frau oder einen Mann handelt. Der Kontext lässt auf eine Frau schließen. Die Frau trägt unter ihrer djellabah ein *shirwal*<sup>14</sup>. Ihre Gedanken oder Gefühlslage sind unklar, doch nimmt sie in dieser Bildkomposition eine aktive Rolle ein, denn sie setzt den mit Kalligrafie gezierten Vorhang in Bewegung, indem sie diesen mit ihrer linken Hand zur Seite schiebt. Diese Praxis vermittelt dem/der Betrachter/Betrachterin den Eindruck, dass sie ihm/ihr etwas offenbaren möchte. Der Vorhang ist wie im Originalgemälde ein raumteilendes Element und bestimmt darüber, was präsentiert wird oder verborgen bleibt. Der Vorhang deutet darauf hin, dass sich die Szene in einem geschlossenen Raum abspielt. Es ist ein in sich begrenzter und kahler Raum zu sehen, dessen Wände und Boden auch mit

---

<sup>14</sup> *Shirwal* ist eine weite Hose, die im arabischen Raum sowohl von Männern als auch Frauen getragen wird.

Kalligrafie geziert sind. Außerdem teilt der Vorhang den Raum in eine Vorder- und Hinterbühne. Die Szene erinnert an ein inszeniertes Theaterspiel.

Eine widersprüchliche Rolle scheinen die beiden Frauen im Hintergrund zu spielen. Denn obwohl sie sich im Bildzentrum befinden, werden sie von dem/der Betrachter/Betrachterin nicht sofort wahrgenommen. Sie sind hinter dem Vorhang platziert und deshalb proportional kleiner als die anderen Personen dargestellt. Beide nehmen den Schneidersitz<sup>15</sup> ein und wirken so sehr in einen gemeinsamen kommunikativen Akt vertieft zu sein, dass sie ihrer Umgebung keine Beachtung schenken. Ihre Kopfbedeckung enthüllt ihren Hals und unterscheidet sich somit von den anderen Frauen. Da sie sich hinter dem Vorhang positionieren, halten sie sich möglicherweise in einem privateren Raumbereich auf und können deshalb etwas Stoff ablegen. Da alle Personen dieselbe Kleidung tragen, erfolgt eine gewisse Uniformierung und Gleichstellung. Zum einen kann damit eine gemeinsame Verbundenheit dieser Frauen akzentuiert werden. Zum anderen scheinen alle den gleichen Rang einzunehmen und über denselben Stellenwert zu verfügen. Es ist nicht eindeutig, welche Person in dieser Szene eine bedeutendere Rolle bzw. wer die Hauptrolle oder Nebenrolle spielt. Die jeweilige Rolle in dieser Komposition kann nur durch die unterschiedlichen Handlungen erahnt werden. Jene Person, die den Vorhang zur Seite schiebt, nimmt eine wichtige Rolle in dieser Bildkomposition ein. Genauso, wie sie diese Szene eröffnet, verfügt sie über die Macht, diese auch zu beenden. Sie wird zur Regisseurin dieses Schauspiels und erinnert an die Geschichtenerzählerin Scheherazade aus 1001 Nacht. Der Szene wird dadurch ein theatralisch-dramatischer Hauch verliehen. Außerdem ersetzt sie die assistierende schwarze Sklavin in Delacroixs Werk. Mit ihrer ästhetischen Assimilierung an die anderen Frauen wird ihr Status als Sklavin aufgelöst. In diesem Kontext fungieren dieselbe Hautfarbe und der einheitliche Kleidungsstil als künstlerische Strategien, um eine gleichberechtigte Stellung aller Frauen herbeizuführen und zu symbolisieren. Essaydi entfernt alle rassistischen Bildelemente, wodurch das schwarze Subjekt nicht mehr auf seinen Sklavenstatus verwiesen werden kann. Die Künstlerin schwächt somit die rassistischen Nachwirkungen des kolonialen Diskurses ab.

Jegliche feminine Akzentuierung wird aus der Fotografie entfernt. Lalla Essaydi hebt die sexuelle Konnotation im Bildraum auf, welche durch die androgyne Darstellung der abgebildeten Frauen verstärkt wird: Die Haare sind verdeckt, der Körper in Stoff gehüllt und

---

<sup>15</sup> Der Schneidersitz ist eine typische Sitzposition im arabischen Raum. Dieser Sitz wird besonders auf arabischen Sitzcken, die keine hohe Distanz zum Boden vorweisen, oder am Boden eingenommen.

die Frauen nicht mit Perlen oder Gold geschmückt. Alles, was einen Mann verführen könnte, ist aus dem Bildraum verbannt. Ebenso werden alle möglichen Requisiten, die den Bildraum verschönern könnten und bestimmte Allüren widerspiegeln, herausgenommen: Üppige Farben, orientalisches Interieur, luxuriöse Kostüme oder Accessoires usw. Der beschriftete Bildraum und Frauenkörper ersetzt den Schmuck oder sonstige Requisiten. Man könnte davon ausgehen, dass die Künstlerin eine Entmystifizierung der orientalischen Fantasie einleitet und bewirken möchte. Auch kann diese Form der Simplifizierung dem/der Betrachter/Betrachterin dazu verhelfen, sich ausschließlich auf das Essentielle zu konzentrieren.

Essaydi setzt die Subjekte in einen unspezifischen Raum. Die Unklarheit bzw. Abwesenheit eines Ortes kann von Relevanz sein, um die Situation selbst und/oder die Subjekte in den Mittelpunkt zu rücken. In diesem Fall sind es die Handlungen der Subjekte, die den Raum reproduzieren. Vielleicht soll dieser unspezifische Raum die Begriffe von Heimat, Existenz, persönlicher Verortung und ihre nomadische Eigenschaft reflektieren. Die Künstlerin scheint den Versuch zu starten, Sinnzusammenhänge verschiedener Territorien und jene von lokalen und globalen Prozessen zu eruieren. Ihre Kunst verfügt über einen retrospektiven Charakter, weil sie mit dem visuellen Medium einen kritischen Diskurs einleitet und eigene Erfahrungen reflektiert. Mithilfe dieser kritischen Auseinandersetzung kann sie den zukünftigen Blick auf marokkanische Frauen von Neuem mit definieren. Essaydi vollzieht eine künstlerisch-kulturelle Synthese, indem sie zum einen islamisch-künstlerische Elemente und kulturell-kodierte Symbole in ihre Kunst integriert. Zum anderen rekonstruiert sie romantische Fantasien über den Orient aus westlicher Sicht und greift auf westlich-ikonische Referenzen zurück. Der Handlungsspielraum dieser Szene erweitert sich und wirkt zwischen zwei unterschiedlichen Welten hin- und hergerissen. Die Künstlerin kreiert einen mehrdeutigen und ambivalenten Raum, indem sie unterschiedliche Perspektiven und Repräsentationen zusammenführt und dadurch gewisse Spannungen verdeutlicht.

Es ist nicht klar, wo sich diese Szene abspielt. Der Titel der Fotografie weist auf die Nationalität dieser Personen und/oder auf den Ort Marokko hin. Mit dem Einsatz der arabischen Schrift kann das Werk als orientalisches identifiziert werden, womit eine andere Form der Orientalisierung stattfindet. Da die Frauen aufgrund ihrer eher neutralen Darstellung keiner spezifischen Kultur zugeordnet werden können, würde die Auslassung der Schrift eine Verortung der Szene schwieriger gestalten. Außerdem wirkt die Szene zeitlos bzw. sie scheint zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu oszillieren. Die Rahmung des Bildes verrät

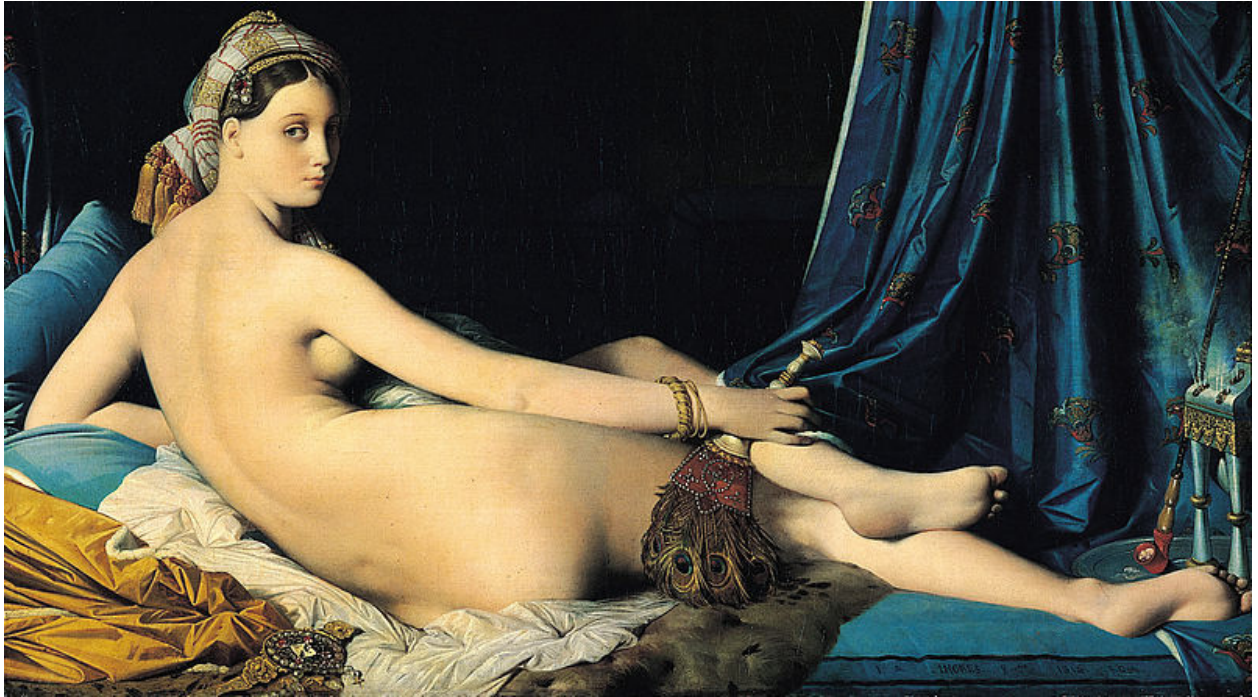
jedoch, dass die Situation in der heutigen Zeit verortet sein muss und mit dem professionellen Fotoapparat *Kodak Professional Portra 160NC* hergestellt worden ist.

Essaydis Kunstwerk ist in seiner Kompositionen sehr dicht und wirkt im ersten Moment auf den/die Betrachter/Betrachterin undurchdringlich; wohingegen die Gemälde der Orientalmalerei so gestaltet sind, dass sie den/die Betrachter/Betrachterin in den bildlichen Raum einladen und zum Voyeurismus verlocken. Trotz anfänglicher Irritation, welche durch die Kalligrafie hervorgerufen wird, ist die ästhetisch-bildnerische Bildkomposition in sich stimmig.

### 5.3.2.1. Jean-Auguste-Dominique Ingres

Die Haremsdarstellungen des französischen Künstlers Jean-Auguste-Dominique Ingres und sein Typus der *Odalisque* prägen das Bild der Orientalin nachhaltig. Ingres gestaltet den erotischen *mythe de l'orientale* mit: Die orientalische Frau wird auf ihre Sinnlichkeit reduziert und der Harem dient als Projektionsfläche sexueller Fantasien des Westens. Insgesamt nehmen vier seiner Kunstwerke eine zentrale Bedeutung innerhalb der Orientalmalerei ein: *La grande Odalisque* (1814), *La petite Odalisque* (1828), *Odalisque a l'esclave* (1839) und *La Bain turc* (1860/63). (Klingenberg 2009)

Als Zimmerorientalist reist er nie in den Orient. Seine Inspiration für die Gestaltung seiner Werke bezieht er aus literarischen Quellen, wie bspw. aus den Reisebriefen von Lady Mary Wortley Montagu. Lady Mary Montagu bereist als Gattin eines britischen Botschafters viele Länder des Orients. Montagu hat Zugang zu einem Harem in Adrianopel und beschreibt die dort badenden Frauen wie die gemalten Göttinnen von Tizian: Frauen mit wohl geformten Proportionen, perlweißer Haut, langen Haaren und reichlich Schmuck. Allerdings berichtet sie von sittsamen Frauen, die dem Verhalten von Ingres Frauendarstellungen nicht entsprechen. Ingres greift auf ikonografische Traditionen der europäischen Malerei zurück, sodass der Typus der badenden Frau bzw. mythologischen Venus zum Vorbild des exotisch-orientalischen Motivs wird. Der weibliche Akt dominiert seine Werke, weil er das akademische Ideal der weiblichen Schönheit zu rekonstruieren versucht. In Ingres Gemälden verschmelzen klassizistische und romantische Kunstelemente. Die orientalischen Akte und das exotische Sujet werden präzise wiedergegeben. Teilweise wirken seine Odaliskinnen durch die künstlerische Strategie des skulpturalen Klassizismus unbeseelt und strahlen zudem eine emotionale Kälte aus. Eine manieristische, angespannte sowie statutarische Wiedergabe der Frauenkörper und die spannungsreichen Kontraste von Farben und Formen entlarven den Harem als der Imagination Ingres entsprungen. (Klingenberg 2009; Lemaire 2010; Sporschill 2006)



Ingres erschafft mit der *La Grande Odalisque* das klassische Schönheitsideal der Orientalin. In diesem Gemälde wird deutlich, dass er lediglich eine nackte Frau durch entsprechende dekorative Elemente, Accessoires, Interieur und Szene *orientalisiert*.

„In *La Grande Odalisque* wird der Bildraum allein aus dem Körper und den edlen Stoffen des Lagers und des Vorhangs gebildet, der Hintergrund ist vollkommen schwarz. Nur der Turban, der Schmuck, der Wedel aus den Pfauenfedern, die Pfeife an ihrem Gestell und das Muster des Vorhangs machen dies zu einer orientalischen Szene.“ (Klingenberg 2009: 453f)

Nach Lemaire (2010) kopiert er Tizians *Venus von Urbino* (1538) und setzt die mythologische Aktdarstellung in einen neuen Kontext. Der Turban der Odaliske ist nicht nur als ein orientalisches Accessoire zu deuten, sondern erinnert an die Kopfbedeckung von Raffaellos *La Fornarina* (1518/19). *La Fornarina* ist ein idealisiertes Portrait einer Bäckerstochter aus Siena mit entblößtem Oberkörper. Diese Art der Kopfbedeckung ist in vielen Werken von Ingres wiederzufinden. In seinem Werk *Die Badende von Valpinçon* (1808) trägt die Frau auch diesen Turban. Viele Kunsthistoriker sind der Meinung, dass die *La Grande Odalisque* eine neue Interpretation seines vorherigen Gemäldes *Die Badende von Valpinçon* ist. Seine Gemälde zeichnen sich untereinander durch einen durchgehenden Referenz- und Zitatcharakter aus. Bspw. wird der Rückenakt der *Badenden von Valpinçon* in seinen darauffolgenden Gemälden als Repoussoirfigur hinzugezogen.

Ingres sieht im Zuge der künstlerischen Idealisierung der Odaliske über die Genauigkeit bezüglich Anatomie und Perspektive hinweg. So hat sie bspw. einen überlängten Rücken und einen zu langen rechten Arm. Diese anatomische Ungenauigkeit verhilft jedoch zur Darstellung einer entspannten Haltung. Der Künstler definiert weder Knochen noch Muskeln, wodurch er eine weiche, zarte und fließende weibliche Körperform schafft. Ihr Inkarnat wird mittels eines dunklen und kalten Hintergrunds besonders hervorgehoben. Die Abbildung der Odaliske kommt einer surrealistischen Darstellung sehr nahe. Das Dreiviertelprofil und die beinahe frontale Ansicht des Auges sind zwar ein Widerspruch in sich, wobei folgender beabsichtigter Effekt eintritt: Die Odaliske sucht den direkten Blickkontakt zu dem Betrachter und schafft somit eine erotische Vertrautheit. Ein Identifikationsprozess des Betrachters als ihr Herr wird durch diesen zugeworfenen Blick ausgelöst. Die erotische Atmosphäre wird durch die Enthüllung des weiblichen Körpers verstärkt. Außerdem veranlasst die Odaliske mit der Zuwendung ihres Rückens zum Betrachter ein erotisches Spiel von Anziehung und Verweigerung. (Lemaire 2010; Klinkenberg 2009)

Seit Ingres Darstellung wird die Odaliske als Wesen wahrgenommen, das seinem Herrn unterwürfig zu sein hat und keinen eigenen Willen besitzt. Die Sklavin hat ihr Leben der absoluten Hingabe und dem sinnlichen Vergnügen ihres Herrn zu opfern. Alle vier Haremsgemälde zeichnet vor allem das explizit Voyeuristische aus, weil die erotische Direktheit die willenlose Hingabe zu ihren Herren bestärken soll. Die Sklavin kann weder ihrem Herrn oder dem Blick des Betrachters noch ihrem eigenen Schicksal entfliehen. Eine Objektivierung der Odaliske wird unter anderem vollzogen, indem ihr Lebensraum begrenzt wird und sie als Teil des kostbaren Interieurs gilt. Der Harem wird mit seiner übertriebenen erotisch-ästhetischen Aufladung als ein Ort des absoluten Hedonismus offenbart. Es werden laszive und wollüstige Haremsdamen dargestellt, die unterschwellige homosexuelle Neigungen hegen. In Ingres persönlicher Interpretation des Orients verweigert er jegliche Form des Realismus, sodass sie als eine Apotheose erotischer Malerei beschrieben werden kann. Seine Haremsgemälde strotzen vor aufreizender Erotik und vermitteln den Eindruck, dass der Orient ein Ort schamloser Sexualität ist. Infolgedessen wird die orientalische Dekadenz mit dem Weiblichen in Verbindung gebracht. (Lemaire 2010; Klingenberg 2009; Sporschill 2006)

Ingres Darstellungen der Orientalin feminisieren den Orient und stellen diesen dem maskulinen Okzident gegenüber. Die Figur der Odaliske steht stellvertretend für den Orient, sodass der Orient mit Eigenschaften wie passiv und willenlos assoziiert wird. Eine

vergeschlechtlichte Perspektive auf den Orient legitimiert seine Eroberung, Dominanz und Unterdrückung durch den Okzident. Klingenberg erklärt den Sinn dieses vergeschlechtlichten Diskurses folgendermaßen: *„Indem die Kunst in den (imaginierten) Harem vordrang, ihn penetrierte, stieß der Okzident in das Herz des Orients vor, enthüllte seine Geheimnisse und machte ihn somit zu seinem Eigentum. Die koloniale und die (imaginäre) sexuelle Eroberung des Orients schritten Hand in Hand fort.“* (Klingenberg 2009: 458)

Ingres Auffassung des Orients kann folgendermaßen beschrieben werden: *»La Orient ingresque est essentiellement féminin, incarné par des beautés dénudées et alanguies.«* (Klingenberg 2009: 28)

### 5.3.2.2. La Grande Odalisque



Ingres Ikonografie wird von Essaydi neu besetzt. In Ingres Gemälde und Essaydis Fotografie sind der Gesichtsausdruck und der Blick der Odaliske von großer Relevanz. Ingres Odaliske wirkt durch ihren Blick und zierlichen spitzen Mund lieblich. Außerdem tritt sie devot und unterwürfig auf. Bei Essaydis Reproduktion liegt der zentrale Unterschied zum Originalgemälde im Blick -gaze- der Frau. Hier bestimmt die Frau, wie sie von dem/der Betrachter/Betrachterin gesehen werden will. Dabei entpuppt sich die Odaliske als sehr konfrontativ: Deutlich blickt bzw. starrt sie mit ihren dunklen mandelförmigen Augen ihr Gegenüber an. Den in der Orientalmalerei eingesetzten de-zentrierten, unklaren, vagen, diffusen, scheuen oder neckischen Blick ersetzt die Künstlerin durch einen direkten und konfrontativen Blick. Die Kopfhaltung von Essaydis Odaliske ist etwas nach oben geneigt. Ihre Mundwinkel sind nach unten gezogen, was Traurigkeit oder Trotz widerspiegeln kann. Betrachtet man ihren Blick zusammen mit dem Gesichtsausdruck, so wird folgender Eindruck bei dem/der Betrachter/Betrachterin hinterlassen: Sie möchte nicht so angeschaut werden und wirkt aus diesem Grund etwas wütend, besser gesagt *pissed off*. Ihr scheint nicht zum

Scherzen zumute zu sein. Es ist ein Widerstand spürbar, der vom dargestellten Subjekt ausgeht. Sie wirkt im Vergleich zu Ingres Odaliske resoluter bzw. wie eine Frau mit Persönlichkeit, die kein Blatt vor den Mund nimmt.

Beide Odaliskinnen befinden sich etwa im selben Alter, wobei Essaydis Version nicht nackt und außerdem beschrieben ist. Die ehemalige nackte Odaliske wird von der Künstlerin in ein Tuch gehüllt, welches mit Kalligrafie geziert ist. Ebenso ist ihr ganzer Körper bzw. das ganze Setting mit der Henna-Kalligrafie übersehen. Der verhüllte Frauenkörper ist für den/die Betrachter/Betrachterin nicht mehr verfügbar, wodurch das voyeuristische Vergnügen gestört und die westlich voyeuristische Tradition durchbrochen wird. Auf den ersten Blick scheinen ihre mit Henna getönten Füße schmutzig, was die Assoziation einer Arbeiterin auslöst. Die Interpretation der dargestellten Frau als Arbeiterin ist im Bild angelegt. Wie im Werk *Les Femmes du Maroc #1* sind alle orientalischen Accessoires bzw. jegliche Luxusgüter aus dem Bild entfernt worden. Doch ist kein Werkzeug abgebildet, das sie tatsächlich als Arbeiterin identifiziert. Dennoch wirkt sie nicht wie eine verwöhnte Odaliske aus dem Harem. Essaydi bricht mit der romantischen Vorstellung der Haremssklavin, indem sie ihre Sklavin wie eine Arbeitskraft auftreten lässt. In Ingres Werk wird der Sklavenstatus durch die Erotisierung der Frau verborgen. Außerdem scheint Essaydis Adaption der Odaliske eher wie eine Sklavin, weil sie durch die Beschriftung ihrer Hautfarbe noch schwärzer bzw. dunkler wirkt. So erinnert sie an eine schwarze Sklavin, die in der unteren Haremshierarchie eingliedert ist und tatsächliche Arbeit leistet. In der erotischen Orientmalerei des 19. Jahrhunderts wird keine *woman of color* repräsentiert, sondern das Idealbild einer weißen europäischen Frau. So stellt Ingres Odaliske die weiße Imagination der idealisierten Unschuld dar. Hier greift die Künstlerin ein und bringt die richtige Orientalin ins Spiel. Anstelle einer *white woman* posiert eine *woman of color* als Odaliske. Man könnte diesen Akt als eine Berichtigung der fremd auferlegten orientalischen Identität deuten. Die Künstlerin geht noch einen Schritt weiter, indem sie das Subjekt beschriftet und mit dem romantischen Klischee bricht. Wie im vorherigen Werk spielt die Schrift eine wesentliche Rolle in dieser Bildkomposition, denn durch die Beschriftung des Subjekts kommt die Frau zu Wort. Da die Frau dem/der Betrachter/Betrachterin ihre Botschaft nicht auditiv mitteilen kann, wird sie in visueller/schriftlicher Form wiedergegeben. Es wird die Annahme eher widerlegt, dass ein Mann die Odaliske mit Henna beschriftet haben könnte. Dies wäre in diesen emanzipativen feministischen Kontext nicht tragbar, weil dies mit einer erneuten Erniedrigung der Frau einhergehen würde. Daher wird angenommen, dass die Künstlerin die Schrift auf die Odaliske aufgetragen hat.

In Ingres' Werk ist der Bildhintergrund schwarz, wodurch sich die Odaliske in einem leeren, in sich begrenzten Raum aufzuhalten scheint und infolgedessen etwas verloren wirkt. Diese Inszenierung vermittelt den Eindruck, dass sich die Haremssklavin in einem goldenen Käfig befindet. Stilistisch bringt der schwarze Bildhintergrund die weiße Hautfarbe der Odaliske besser zum Ausdruck, weil das initiierte Lichtspiel den Kontrast verstärkt. Es kann auch den geheimnisvollen Aspekt des orientalischen Mysteriums unterstreichen, wenn der/die Betrachter/Betrachterin zu rätseln beginnt, was sich wohl im Bildhintergrund verbirgt.

Auch hier wird durch die Rahmung des Bildes klar, dass die Szene in der heutigen Zeit verortet ist und es sich um eine professionelle Fotografie handelt. Die Künstlerin setzt die Odaliske in ein anderes Ambiente. Vermutlich hat sich die Odaliske auf einem Diwan positioniert. Wie im Werk *Les Femmes du Maroc #1* sind Raum und Odaliske farblich sehr hell und beschriftet. Außerdem scheint die Odaliske mit ihrer Umgebung zu verschmelzen, weil sie im Raum eingeschrieben ist und somit transparent wird. Dies hat zur Folge, dass der ganze Bildraum einheitlich wirkt. Der Raum erzeugt einen dreidimensionalen Effekt, wodurch sich eine neue Bedeutungsdimension für den/die Betrachter/Betrachterin eröffnet: Für ihn/sie wird der Raum überschaubarer und deshalb greifbarer. Dennoch bleibt der Ort unspezifisch und daher abstrakt. Das Werk entpuppt sich als eine nicht wirklich fassbare Imagination der Künstlerin. Essaydi konfrontiert die betrachtende Person mit ihrer persönlichen Interpretation der marokkanischen Frau.

Im Original wird die orientalische Frau objektiviert und für erotische Fantasien westlicher Männer missbraucht. In der neuen Version kommen nun diese orientalischen Frauen selbst zu Wort, agieren als Subjekt und wehren sich gegen Fremdzuschreibungen. Essaydi leitet Subjektivierungsprozesse der Odaliske mittels Gesichtsausdruck, Blick, Bekleidung und Beschriftung ein.

### 5.3.3.1. Jean-Léon Gérôme

Jean-Léon Gérôme gilt als einer der berühmtesten und einflussreichsten akademischen Maler des 19. Jahrhunderts. Mehr als die Hälfte seiner Werke beschäftigen sich mit dem orientalischen Sujet. (Leitzke 2001) Gérômes Stil ist dem Neoklassizismus zuzuordnen, der sich zwischen dem klassischen und romantischen Genre bewegt. Laut Gerald Ackerman (1991) haben Neoklassizisten eine öffentliche Bewusstseinsänderung vollzogen. Neoklassizisten distanzieren sich vom vulgären Stil des klassischen Realismus, sodass ihre weiblichen Figuren elegant, verführerisch und sinnlich wirken. Die Gemälde von Gérôme zeichnen sich durch eine akribische Präzision und anatomische Korrektheit aus. Mit dem Ziel, das Ideal einer makellosen weiblichen Schönheit zu schaffen, wirken die beinahe skulpturenhaften Frauen etwas statisch, gar leb- und emotionslos. Infolgedessen wird den weiblichen Akten die Individualität und Seele beraubt. Allerdings hat der exakte Realismus den Effekt, dass die Grenze des Vulgären bzw. Pornografischen überschritten wird. Zwar verfügen die erotischen Harems, Hamam- und Badeszenen über eine voyeuristisch-frivole Note, weil sie dem/der Betrachter/Betrachterin Einblick in einen verbotenen Bereich gewähren. Doch bedient sich Gérôme dem Instrument der verstreckten Erotik, indem er nicht offensichtlich sexuell aufgeladene Elemente einsetzt. So wird bspw. sehr wohl nackte Haut gezeigt, aber kein offensichtliches sexuelles Verhalten visualisiert. (Leitzke 2001; Lemaire 2010; Sporschill 2006)

Gérôme unternimmt viele Orientreisen in die Türkei sowie nach Ägypten, Palästina, Griechenland, Algier, Syrien und Spanien. Seine künstlerischen Arbeiten verorten sich im ägyptischen und türkischen Raum. Genreszenen wie Märkte, erotische Darstellungen der orientalischen Tänzerin, Hamam- und Haremsszenen dominieren seine Werke. Gérôme möchte einen Einblick in den orientalischen Alltag geben, doch projizieren seine Kompositionen einen irrealen Orient. Er behandelt nämlich den Orient als eine in sich abgeschlossene Welt und blendet den europäischen Einfluss durch Politik und Tourismus vollkommen aus. (Leitzke 2001)

Die Kunsthistorikerin Linda Nochlin (1991) analysiert die Gemälde der Orientmalerei des 19. Jahrhunderts kritisch in Bezug auf Machtstrukturen. Vor allem nimmt sie Gérômes Malerei ins Visier und definiert sie als chauvinistisch und rassistisch. Gérômes Kunstform kommt der Fotografie sehr nahe, weil sein pittoresker Stil einen pseudo-realistischen Effekt erzeugt. Die künstlerischen Szenen wirken dadurch real und authentisch. Ein realitätsnahes Bild wird

mithilfe von eingesetzten künstlerischen Elementen des Naturalismus und Realismus entworfen. Seine Gemälde täuschen dem/der Betrachter/Betrachterin das wahre Leben im Orient vor und unterstützen dabei die Mystifizierung des Orients. Nochlin bezeichnet diese vorgetäuschte Objektivität als bedeutende Strategie der Orientalmalerei und besetzt sich mit dem Begriff *absence of art*. Laut Nochlin haben solche künstlerischen Szenen einen immensen Effekt auf die betrachtende Person, weil sie diese mit einer zeitlosen und sich niemals verändernden Welt konfrontieren. Es wird ein stereotypes Bild einer Gesellschaft geschaffen, die keinem sozialen Wandel ausgesetzt ist und zeitlich nicht eingeordnet werden kann. Das Ausblenden der historischen Dimension und ein nicht zu lokalisierender Standort tragen dazu bei, dass der/die Betrachter/Betrachterin die Figuren und die Szene als *other* wahrnimmt.

Nochlin charakterisiert Gérômes Malerei als barbarisch und frauenverachtend, weil die Frau in seinen Werken bspw. in der Sklavenrolle wiederzufinden ist und wie eine Ware gehandhabt wird. Als Sklavin gibt sich die Frau passiv und willenlos, ohne dass der Mann jeglichen Gewaltakt anwenden muss. Doch ist das Thema der Sklaverei in europäischen Zivilisationen tief verankert und nicht nur auf den Orient beschränkt, sondern ikonografisch auf antike mythologische Aktdarstellungen zurückzuführen. Die Visualisierung einer weiblichen Sklavin spiegelt den Wunsch der männlichen Herrschaft über Frauen wider. Als Sklavin wird die Frau dem männlichen Voyeur ausgesetzt. Gérômes pittoresker Stil kann auf den Betrachter sexuell stimulierend wirken. Seine Reproduktionen orientalischer Frauen entspringen Projektionen männlicher sexueller Fantasien. Nochlin kommt zu dem Schluss, dass Gérôme einen mystifizierten, exotischen und sexualisierten Orient wiedergibt, um den typischen Vorstellungen seines Publikums zu entsprechen. Sie erklärt, dass Werke der Orientalmalerei des 19. Jahrhunderts niemals neutral sind und einem intendierten Sinn folgen. So sollen reizvolle und schöne Gemälde die Gewaltakte des Westens über diese Gebiete und die damit verbundenen Konflikte verschleiern. Nach Nochlin projiziert die Orientalmalerei die Legitimation den Orient zu erobern und den Imperialismus zu rechtfertigen: Ein Machtanspruch des Westens über die islamische Gesellschaft wird dadurch produziert, indem man das *other* als minderwertig, ignorant, voller sexueller Begierde und unzivilisiert definiert. Diese Kunstform stützt somit das westliche Konzept des Orientalismus und reproduziert negative Stereotype des *other*. Nochlin bestärkt Edward Saids Theorie, wonach westliche Kolonialmächte den Orient nach westlichen Werten und Erwartungen erschaffen und dominieren.

Laut Leitzke (2001) ist Nochlins Behauptung, dass die Orientalmalerei den Imperialismus und Kolonialismus rechtfertigen würde, sehr verallgemeinernd. Denn einige Orientalmaler folgten der romantischen Vorstellung eine noch nicht von der Zivilisation verdorbene Gesellschaft künstlerisch erfassen zu wollen. Doch fügt sie hinzu, dass viele französische Künstler in den staatlichen Kunstbetrieb eingegliedert und deshalb koloniale Motive ausschlaggebend waren. Im Grunde genommen ist nach Leitzke eine objektive künstlerische Darstellung des Orients gar nicht möglich, weil die Kunst an sich eine Transformation des Gesehenen ist.

### 5.3.3.2. Gérôme und die Almeh

Die orientalische Tänzerin zieht viele westliche Künstler/Künstlerinnen und Schriftsteller/Schriftstellerinnen in ihren Bann. Neben der Odaliske und dem Harem wird die orientalische Tänzerin zu einem beliebten Motiv der Orientalmalerei des 19. Jahrhunderts. In der Kolonialzeit wird sie unter dem französischen Terminus *danseuse du ventre* oder *danseuse orientale* bekannt. Die orientalische Tänzerin tritt meistens im Rahmen von Veranstaltungen, wie bspw. Zeremonien oder Hochzeiten, auf. Im Arabischen wird sie auch *Almeh* oder *Mualimah* genannt, was übersetzt die *gelehrte Frau* bedeutet, denn ursprünglich lehrte sie junge Frauen sowohl in sittlichen Manieren als auch in Verführungskünsten wie Gesang oder Tanz. Da die Almeh ebenso die sexuelle Aufklärung dieser Frauen übernahm, führte dies zu einer falschen Assoziation, nämlich jener der Prostituierten. Vor allem männliche Bewunderer aus dem Westen suchten auf ihren Orientreisen die sexuelle Begegnung mit der Almeh. (Kassatly Bagnole 2005; Lafont-Couturier 1998)

Das Bild der Almeh gründet wie alle weiblichen Darstellungen der Orientalmalerei auf der *theory of gaze*. Insbesondere Gérômes künstlerische Darstellung der Almeh integriert diese Frauenpersönlichkeit in die westliche Welt. Gérôme erkennt den erotisch-exotischen Wert der Almeh für seine künstlerische Arbeit, sodass sie zum Hauptmotiv vieler seiner Werke wird. In Ägypten begegnen dem Künstler orientalische Tänzerinnen, die vermutlich auch Prostituierte waren. Allerdings visualisiert Gérôme die Almeh nicht als solche, wobei gewisse Posen und Tanzbewegungen ihre sexuelle Freizügigkeit betonen. Die sexuell konnotierte künstlerische Aufarbeitung der Almeh hat folgenden Sinn: Sie soll Wünsche und Vorlieben der westlichen Bourgeois erfüllen, denn die künstlerische Darstellung einer nackten westlichen Frau zur damaligen Zeit entpuppt sich als nicht so einfach. Diese wird nämlich mit einer Prostituierten in Verbindung gebracht und sexuelle Ausschweifungen mit einer solchen Frau werden als geschmacklos erachtet. Als Folge wird der Orient als Ventil für männlich-sexuelle Fantasien

missbraucht, ohne diese moralisch zu verwerfen. Männer erfahren eine sexuelle Stimulation durch die Enthüllung des weiblichen Körpers und die Stärkung ihres männlichen Egos. Der Orient gilt als ein imaginärer Ort der sexuellen Begierde und wird deshalb nicht als obszön oder vulgär empfunden. Außerdem wird die Furcht vor einem möglichen Werteverfall der eigenen Kultur abgeschwächt, indem die sexuellen Fantasien auf ein fernes Land projiziert werden. Gérôme erschafft die begehrenswerte und wollustige Almeh mit einem erotisch-exotischen Erscheinungsbild. Die Almeh wird durch seine Inszenierung als ein Spektakel erfasst. Sie konfrontiert die westliche Gesellschaft mit einem fremden unmoralischen Frauenbild, das im Westen nicht akzeptabel wäre. Die Figur der Almeh erfüllt auch die Funktion, patriarchale Werte zu stärken, das unterwürfige weibliche Verhalten westlicher Frauen beizubehalten und gesellschaftlicher Transformation (bspw. Emanzipation) vorzubeugen. (Kassatly Bagnole 2005)

Laut Nochlin (1991) bestärkt Gérômes Kunst die Doppelmarginalisierung der Frau: Zum einen wird die Orientalin als Frau durch die männliche Dominanz unterdrückt, indem sie das sexuelle Begehren des Mannes stillt. Zum anderen erfährt sie ihre Marginalisierung als *other*, der damit verbundenen Überlegenheit der westlichen Moral und Zivilisation gegenüber dem unmoralischen und unzivilisierten Orient.

Gérômes Almeh wird zum Inbegriff der weiblichen Schönheit und mutiert zum Objekt der Begierde. Zwischen 1863 und 1897 fertigt er insgesamt 16 Gemälde mit der Almeh als Motiv an. Ihre künstlerische Narration soll ihre Lebensart widerspiegeln. Die Almeh tanzt entweder für ein Publikum oder wird als Einzelperson abgebildet. In den Einzeldarstellungen geht sie unterschiedlichen Handlungen nach, bspw. raucht sie eine Zigarette oder Wasserpfeife, wartet am Balkon usw. Bei manchen Einzeldarstellungen wirft sie den/der Betrachter/Betrachterin direkte, offensive und konfrontierende Blicke zu, bspw. in *An Oriental* (1882). Allerdings heben solche Blicke die Gleichgültigkeit und Laszivität der Almeh hervor und betonen zugleich ihr Dasein als *other*. Die Almeh wird in all seinen Werken in transparenter Kleidung präsentiert, wodurch die erotischen Körperregionen wie bspw. Bauchnabel oder Brustwarzen sichtbar werden. Außerdem ist die Almeh immer reichlich geschmückt. In den meisten Fällen soll dies ihren Reichtum symbolisieren. Entweder wird ihr Kopf von einem aufwendig verarbeiteten Turban oder einer anderen orientalischen Kopfbedeckungsform geschmückt. (Kassatly Bagnole 2005; Lafont-Couturier 1998)

Sein erstes und berühmtestes Gemälde ist *Dance of the Almeh* (1863). Es zeigt eine Tänzerin in einem *khan*<sup>16</sup>. Sie bewegt sich zu den Klängen der *rababah*<sup>17</sup>, *darbakah*<sup>18</sup> und *nay*<sup>19</sup>, welche die lokalen Musiker für sie spielen. Die von ihr eingenommene Tanzpose wirkt unkomfortabel und ihre Gesichtszüge hinterlassen einen traurigen Eindruck. Ihr Publikum setzt sich ausschließlich aus Männern zusammen. Die Almeh tanzt aus Pflicht für ihre männlichen Kunden und nicht aus Freude. Ihrem Schicksal scheint sie nicht entinnen zu können, sodass sie im unmoralischen Lebensstil gefangen bleibt. Der Tanz ist das einzige Mittel, um ihre Seele freizusetzen und zu erlösen. Die Bildkomposition und die darin integrierten Elemente spiegeln das raue Umfeld der Almeh wider: Waffen, die an den Wänden hängen, reflektieren die düstere und bedrückende Stimmung. (Kassatly Bagnole 2005; Lafont-Couturier 1998)

In *Sabre Dance before a Pasha* (1875) wandelt sich das Umfeld der Almeh. In einer Privataudienz tanzt sie für den Pascha und seine Gäste. Der von ihr vollzogene Tanz soll den Reichtum des Besitzers glorifizieren und seine Männlichkeit hervorheben. Für diesen Tanz werden die Waffen des Besitzers entlehnt, welche seinen gesellschaftlichen Status repräsentieren. Neben den lokalen Musikern versammelt sich eine Gruppe von Almehs. Diese singen zur Musik und klatschen in deren Rhythmus. Im Gegensatz zur Tänzerin in *Dance of the Almeh* (1863) scheint diese ihren Auftritt zu genießen. Außerdem zieht sie sowohl Männer als auch Frauen in ihren Bann. Mit diesem Gemälde durchläuft das Bild der Almeh einen Bedeutungswandel. Sie wird zur mystischen, selbstbewussten und modernen Frau. Nicht nur ihr wunderschöner Körper und Tanz betört ihr Gegenüber, sondern sie verzaubert auch mit ihrer Eleganz. Nach Gérômes Vorstellung wird die Tänzerin von der Gesellschaft bewundert, geliebt und akzeptiert. (ebd.)

Laut Kassatly Bagnole (2005) ist Gérômes Almeh das Ergebnis seines eigenen sexuellen Begehrens der Orientalin. In seinen Notizen hält er fest, dass er sich zu den orientalischen Schönheiten Ägyptens, Jerusalems und Syriens hinzugezogen fühlt. So stellt der Künstler die Almeh in sinnlichen, manchmal frech wirkenden und einladenden Posen dar. Oft wird die Almeh in einer erotisch-tanzenden Bewegung gezeigt, die ihre Sexualität bestärken soll: Sie legt ihre Kleidung im Zuge des Tanzaktes ab, spielt mit dem Schleier und fällt durch ihr verführerisches Verhalten auf. Bei dieser Frauenfigur kommt sehr häufig der Schleier

---

<sup>16</sup> Khan ist ein rurales Kaffeehaus und wird nur von Männern besucht.

<sup>17</sup> Rababah ist eine Violine mit ein oder zwei Saiten.

<sup>18</sup> Darbakah ist eine Handtrommel.

<sup>19</sup> Nay ist eine Längsflöte.

während des Tanzes zum Einsatz. Ein sich bewegender Schleier initiiert das Spiel des Verbergens und Enthüllens des Körpers. Das sexuell konnotierte Spiel der Verhüllung und Enthüllung weckt die sexuelle Neugierde des Betrachters und entfacht damit verbundene sexuelle Fantasien. Die Almeh oszilliert zwischen der Vorstellung einer tugendhaften und sündigen Frau. Gérômes fügt durch ikonisch-symbolische Referenzen einen emotional-sinnlichen Aspekt hinzu. So kann seine eingesetzte Bildsprache sexuelle Lust oder Vergnügen vermitteln. Bspw. regt die Wasserpfeife den Geruchssinn an, weil sie mit einem angenehmen Duft assoziiert wird. Die Darstellung von Musikinstrumenten soll den Gehörssinn anregen. Feine Textilien, Stoffe, Federn und der entblößte Körper haben den Tastsinn zu beschwingen. Häufig wird die Almeh mit einem Metallgürtel um die Hüfte visualisiert. Dieser erinnert an einen Keuschheitsgürtel und kann die Fantasie des Betrachters anregen, weil damit sexuell gefährliche Liebschaften in Verbindung gebracht werden. Tiere im Bildraum symbolisieren den möglichen wilden ungezähmten Sex mit der Almeh. Die erotische Anziehungskraft der Orientalin wird durch den starken Symbolismus bestärkt, indem die persönliche Begegnung mit ihr eine aufregende sexuelle Erfahrung verspricht.

### 5.3.3.3. Dancer #12



Der ganze Körper der Tänzerin ist abgebildet. Ihr Kostüm besteht aus einem schulterfreien blickdichten Oberteil und einem langen Rock aus mehreren Stofflagen im asymmetrischen Schnitt. In ihrer linken Hand hält sie eine Stofflage ihres Rockes, den sie wie einen Schleier zur Seite schwingt. Der Stoff des Rockes ist etwas transparent. Doch haben die vielen übereinander liegenden leicht transparenten Stofflagen den visuellen Effekt, dass sie nicht mehr durchscheinen und somit die Sicht auf den nackten Körper verwehren. Dass sich die Figur in einer Drehbewegung befindet, ist an den flatternden Stofflagen ihres Rockes, der Positionierung ihrer Füße und einer leichten Rotation des Oberkörpers erkennbar. Die

Bewegung der Figur belebt den Bildraum, indem sie auf den/die Betrachter/Betrachterin dynamisch wirkt.

Auf den ersten Blick sind Gemeinsamkeiten mit den zwei vorherigen Fotografien erkennbar. Auch in dieser Fotografie erstreckt sich der in Henna gesetzte kalligrafische Schriftzug über den ganzen Bildraum und bildet somit ein zentrales Element der Komposition. Wie in den zwei vorherigen Werken nimmt die Kalligrafie unterschiedliche Größen an und geht ineinander über, sodass sie kaum zu entziffern ist. Farblich ist der Bildraum in weiß-beige Töne und den Schriftzug in Braun- und Schwarztönen gesetzt. Essaydi evoziert nicht das Bild einer ansonsten so reichlich geschmückten Almeh. Es scheint nämlich jegliches Gold oder jeglicher Perlenschmuck überflüssig zu sein, weil ihr ganzer Körper mit Sprache geziert wird. Dieser Körperschmuck eröffnet dem/der Betrachter/Betrachterin unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten:

Auf ihren Körper können auch die eigenen Gedanken und Wünsche geschrieben sein. Allerdings bleiben diese durch die kaum zu entziffernde Kalligrafie ihrer Außenwelt verborgen.

Da keine Musiker mit der Tänzerin abgebildet sind, kann der Körperschmuck die musikalischen Klänge ersetzen. Vielleicht gibt die Schrift die Lyrik eines Liedes wieder, zu dem die Almeh tanzt?

Es kann auch ein Appell an den/die Betrachter/Betrachterin sein, wie er/sie die Almeh anzuschauen und zu behandeln hat. Doch würde wahrscheinlich eine Anweisung an das Gegenüber noch offensiver und direkter sein.

Mit dieser Darstellungsform gelingt es Essaydi die betrachtende Person zu manipulieren: Sie wird von der Körperlichkeit der Almeh abgelenkt, weil der beschriftete Körper sie entweder irritieren könnte oder sie versucht, die sprachlichen Botschaften am Körper zu entschlüsseln. Der/Die Betrachter/Betrachterin wird sich nicht auf den Tanz konzentrieren und erotische Fantasien damit verbinden können.

Ihre Augen treten besonders hervor, weil um sie keine Kalligrafie angebracht ist. Dem Blick wird somit eine größere Bedeutung beigemessen. Ihr Kopf ist etwas nach unten geneigt und ihr Mund leicht geöffnet. Sie ist sich über die Präsenz ihres Gegenübers bewusst und blickt es direkt an. Vielleicht nimmt sie die Rolle der Hypnotiseurin ein und versucht ihr Gegenüber zu manipulieren, indem sie sein Empfinden, Handeln oder seine Vorstellungen zu beeinflussen

versucht? Die Schriftzüge könnten daher Suggestionen sein, die direkt auf das Unterbewusstsein des/der Betrachters/Betrachterin wirken sollen.

Ihre Präsenz erinnert eher an eine Flamenco-Tänzerin als an eine orientalische Tänzerin. Arabisch-maurische Einflüsse prägen den Flamenco, wodurch jeder Körperteil in die Tanzbewegung involviert ist. In Spanien galt der Flamenco als ein Synonym für die Zigeuner: *gitano*. Im Laufe der Zeit entwickelt sich der ursprüngliche Zigeunertanz zu einem nationalen Tanz. Diesen Bedeutungswandel durchlebt er, nachdem die Zigeunerverfolgung in Spanien offiziell beendet wird. Wie jeder Tanz reflektiert auch der Flamenco eine bestimmte Lebenshaltung: Die Tänzer/Tänzerinnen sind stolz, selbstbewusst und furchtlos. So tritt auch diese Tänzerin auf. Ihr Blick ist sowohl stolz als auch herausfordernd, wodurch sie ein starkes Selbstbewusstsein ausstrahlt. Mit ihrer Performance nimmt die Almeh den ganzen Bildraum für sich ein. Dass sie barfuß dargestellt wird, kann ihre Bodenständigkeit symbolisieren. Außerdem scheint sie weniger für ihr Gegenüber, sondern vielmehr für sich selbst zu tanzen. Vielleicht findet sie im Tanz ihre Erlösung? Die Kleidung bestärkt die Annahme, dass sie für sich selbst und nicht für ihr Gegenüber tanzt, denn sie trägt keine typische orientalische Tanzkleidung, die ihre sexuellen Reize betont. Ihrer Kleidung fehlt es an Stickereien, Accessoires oder üppigen Farben. Außerdem hat sie kein Tuch mit Unzen oder einen Perlengürtel um die Hüfte gebunden, was ihrer Figur zusätzlich schmeicheln würde. Der mit Unzen gezielter Kopfschmuck ist typisch für eine Almeh. Denselben Kopfschmuck trägt Gérômes Almeh im Gemälde *Oriental Woman* (1882). Doch verdeckt dieser Kopfschmuck ihre Haare, um jeglichen verführerischen Assoziationen entgegenzuwirken. Lange offene Haare, die zum Musikrhythmus mitschwingen, könnten mit ungezwungener Sexualität assoziiert werden. Sie scheint mit ihrem Tanz ihr Gegenüber nicht beeindrucken oder verführen zu wollen.

Im Unterschied zu den anderen zwei Werken wirkt die Figur nicht so androgyn sondern eindeutig femininer. Eine feminine Akzentuierung erfolgt durch die Tanzbewegung in Kombination mit dem schwingenden Schleier, dem Kopfschmuck und dem schulterfreien Oberteil des Kleidungsstücks. Das Oberteil enthüllt die nicht allzu breiten Schultern, ihre zarte Figur und betont ihren Busen.

Fast alles, was mit einer Almeh in Verbindung gebracht werden könnte, wurde aus dem Bildraum verbannt. Einige ikonografisch charakteristischen Elemente der Almeh mussten von der Künstlerin übernommen werden, um diese Figur als solche zu identifizieren. Allerdings

reduziert Essaydi diese ikonischen Referenzen auf ein Minimum. Aus dem Bildraum sind orientalisches Interieur, spezifische Accessoires wie Wasserpfeife oder Schmuck, bestimmte Charaktere wie Musiker und das Publikum entfernt worden. In vielen Gemälden der Orientmalerei verfügt die Tänzerin über ein Publikum, das sich ausschließlich aus Männern zusammensetzt und das ihren Tanz bestaunt. Wenn die Almeh nicht tanzt, wird sie oft alleine visualisiert. Meistens wird der erotische Tanz durch verführerische, laszive Posen ersetzt, bspw. raucht die Almeh eine Wasserpfeife oder Zigarette, wartet am Balkon oder vor einer Tür auf den nächsten Kunden usw.

Wie in den vorherigen Werken verrät die Bildrahmung, dass die Szene in der heutigen Zeit verortet ist und es sich dabei um eine professionelle Fotografie handelt. Essaydi setzt die Figur in einen unspezifischen abstrakten, beschrifteten Raum und somit in ein anderes Ambiente. Die künstlerische Aufbereitung lässt die Tänzerin beinahe mit ihrer Umgebung verschmelzen, wodurch sie nicht mehr fassbar scheint. Ikonografische Elemente und die arabische Schrift führen zur Annahme, dass die Szene in einen arabischen Kontext eingebettet ist und einen mysteriösen Orient widerspiegeln soll.

### 5.3.4. Die Künstlerin Lalla Essaydi

Lalla Essaydis Kunstwerke sind in internationalen Galerien und Ausstellungen vertreten. 1956 wird sie in Marokko geboren, wo sie auch ihre Kindheit und Jugend verbringt. Als Erwachsene zählen Frankreich, Saudi Arabien und die USA zu ihrem Lebensmittelpunkt. Ihre künstlerische Ausbildung absolviert sie in Frankreich und den USA. (Essaydi 2013; Errazzouki 2012)

Essaydi erzählt der Kunsthistorikerin Amanda Carlson (2005) in einem Interview, dass ihre Werke autobiographisch sind. Denn sie könne nur an etwas arbeiten, das ihr auch vertraut sei. Die Kunst fungiert für sie als Medium, um ihre eigene Geschichte zu erzählen und persönliche Erlebnisse mit der Außenwelt zu teilen. Ihr Leben im Westen bringt ambivalente Erfahrungen mit sich. Erst im Westen erlangt die Künstlerin ein feministisches Bewusstsein, wobei ihr dort eine neuartige kulturelle Begegnung widerfährt. Sie wird mit dem Bild der unterwürfigen, exotisch-erotischen Orientalin, das der Orientalmalerei entspringt, konfrontiert. Lalla Essaydi beschreibt die Motivation der künstlerischen Auseinandersetzung mit diesem evozierten Mythos folgendermaßen:

*“I started my career as an artist, being a painter first. It is with the painting - I started my investigation into the orientalist tradition, because I encountered the first of these paintings at University in the West and for me it was like I explained a western fantasy, but it just felt to me like I am rediscovering my own culture - but in a very wrong way. It is something that it doesn't exist: It was interesting to me, but at the same time it was problematic, because it is so obvious that it is a fantasy. I could not accept that it is done for the Arab woman, being done of the many Arab women. At the same time I was with some people and were talking and started my investigation at the – It was so unbelievable to me that it really crossed my mind that people really ...and the fantasy. I assume that really one - It bothered me that the fantasy that was done in my culture, but at the same time I knew that it was a fantasy. Unfortunately people were asking me and they were surprised that it was a fantasy. I knew I had to do something about it.”* (National Museum of African Art 2012a)

In ihrer Fotoserie *Les Femmes du Maroc* adaptiert sie berühmte Gemälde der Orientalmalerei nach ihren Vorstellungen und lädt den/die Betrachter/Betrachterin dazu ein, den dabei evozierten Orient zu überdenken. Sie entwickelt einen spezifischen Stil, indem sie die westlich-konnotierte Bildsprache des Orients aufbricht und neu zusammensetzt. Die Künstlerin kann aus eigener Erfahrung bestätigen, dass der visualisierte Harem nicht der

Realität entspricht. Ihr Vater ehelicht vier Frauen, womit sie selbst in einen Harem hineingeboren und von diesem groß gezogen wird. (Cheers 2012; Essaydi 2013; Lin 2013)

In einem Interview mit Ming Lin (2013) äußert Essaydi, dass sie eine Hass-Liebe zur Orientmalerei hegt, denn auf der einen Seite ist sie von der ästhetischen Komposition dieser Gemälde fasziniert. Auf der anderen Seite ist sie von der inhaltlichen Darstellung und der damit verbundenen Botschaft empört. Des Weiteren möchte sie mit ihrer Kunst klar stellen, dass die Orientmalerei der westlich männlich-erotischen Fantasie entsprungen ist. Ihre Kunst analysiert die Beziehung zwischen der arabischen und westlichen Kultur, aber auch vergangene wie gegenwärtige Geschlechterbeziehungen zwischen beiden Kulturräumen. Ein Hauptziel ihrer künstlerischen Arbeit ist die voyeuristische Tradition der Orientmalerei zu durchbrechen. Im Gespräch mit Nelida Nassar (2012) erwähnt Lalla Essaydi, dass ihre Kunst stark von der marokkanischen Soziologin Fatema Mernissi, der ägyptischen Soziologin Noelle Sayadaw, der amerikanisch-jüdischen Kunsthistorikerin Linda Nochlin und dem amerikanisch-palästinensischen Literaturwissenschaftler Edward Said inspiriert worden ist.

Ihre Arbeit prägen Raumkonzepte und die damit verbundene physische und psychische Verortung. Diese Themen werden Essaydi erst im Westen bewusst, weil ihr Leben durch die Erweiterung ihrer räumlichen Dimension auch kulturell bereichert wird. Essaydis Kindheit und Jugend wird von häuslich-familiären Räumlichkeiten dominiert und findet vor allem in der privaten Sphäre des Harems statt. Im Westen bewegt sie sich nun im öffentlichen Raum. Diesen beschreibt sie als äußerst mobilen Ort, wodurch sie selbst ein großes Maß an Unabhängigkeit erlangt. Mithilfe des neuen Ortes und der damit erworbenen Mobilität konnte sie zum Ort ihrer Kindheit zurückkehren und diesen neu verstehen lernen. Eine Reise nach Marokko war für sie notwendig, um ihre Kindheitserinnerungen rekonstruieren zu können. In ihrem Elternhaus bzw. im Harem setzt sie ihre künstlerische Arbeit fort und inszeniert die Serie *Les Femmes du Maroc*. Indem sie den physischen Raum rekonstruiert, entschlüsselt sie den psychologischen Sinn dieser Räumlichkeiten für sich. Laut Essaydi markieren Orte gesellschaftlich-geschlechtliche Lebensbereiche. In Marokko bewohnen Frauen die privaten räumlichen Sphären, wohingegen Männer die öffentlichen räumlichen Sphären dominieren. (Brown 2012; Nassar 2012)

Carlson (2005) erläutert, dass Räume bestimmte hierarchische Machtstrukturen widerspiegeln. Räume werden in Lalla Essaydis Arbeit einem Bedeutungswandel unterworfen, sodass ihre Subjekte zulässige Grenzen übertreten und sich dadurch in

undefinierten kulturellen Räumen wiederfinden. So gesehen eröffnen und markieren diese Subjekte neue Grenzbereiche des sozialen Lebens.

Eine außergewöhnliche Position nimmt die Künstlerin auch deshalb ein, weil sie sowohl von der westlichen als auch der arabischen Kultur geprägt ist und ihr deshalb eine hybride Beobachtungsperspektive auf diese Kulturen ermöglicht wird. Von diesem Standpunkt aus kann sie den verzerrten westlichen Blick auf den Orient berichtigen:

*“In a sense, I feel I inhabit (and perhaps even embody) a “crossroads,” where the cultures come together—merge, interweave, and sometimes clash. As an artist, I am inhabiting not only a geo-cultural terrain, but also an imaginative one. This space continues to define itself, to unfold and evolve, and as an artist, I feel it is my job (and my passion) to try and understand it, and to make work that flows from this continuing investigation.”* (Errazzouki 2012)

Außerdem stellt ihre Kunst für sie eine Methode dar, um die eigene Identität zu reflektieren:

*“In a sense, I am a Western artist, making art in a style I was unable to use in my home country, Morocco. But I am also the slave girl of that painting, in that I am a woman from an Arab culture. And, to go a step further, I am Gérôme, painting nude subjects. I want in my paintings to combine all these elements, in order to engage the whole problem of myself as >other<.”* (National Museum of African Art 2012b)

Lalla Essaydi findet in ihrer Kunst ihre Heimat wieder:

*“It’s about freedom of being in my work-my whole work (my paintings, my photography). When I’m in Saudi Arabia, they call me Moroccan. In Morocco, they call me Saudi. In the West, I am someone from a different culture. I had to create my own space. My work gives me a sense of belonging that I couldn’t find in a physical space.”* (Essaydi 2005: 28)

Die Auswahl des fotografischen Mediums für diese Serie hat unterschiedliche Gründe. Zum einen werden mit der Fotografie kulturelle Begegnungen und Momente für jene festgehalten, die wie Nomaden von Ort zu Ort reisen. Zum anderen können mithilfe der künstlerischen Fotografie Heimerinnerungen heraufbeschworen und Erfahrungen mit der restlichen Welt geteilt werden. (Essaydi 2009; Nassar 2012)

Essaydis visueller Diskurs hinterfragt nicht nur komplexe Identitätsbilder einer globalisierten Welt, sondern versucht die eigene Geschichte, die ihr von Fremden auferlegt wird, nun umzustürzen, zu zersetzen und neu zu erfinden:

*“It becomes part of a more complex dialogue about subversion. And this is a strong new place from which to speak, to write one’s own story, and to make one’s own mark.”* (Carlson 2005: 5)

*“I am going further than mere critique to a more active, even subversive, engagement with cultural patterns in order to get beyond stereotypes and to convey my own experience as an Arab woman.”* (Essaydi 2009: 17)

Laut Essaydi hat sich die Odaliske der Orientalmalerei tief im kollektiven Wissen des Westens verankert und weist somit bis in die Gegenwart eine starke Präsenz auf. So nutzt sie den weiblichen Körper als Ansatzpunkt, um diese traditionelle Frauendarstellung zu irritieren und letztendlich zu durchbrechen: *“I want the viewer to become aware of Orientalism as a projection of the sexual fantasies of Western male artists, in other words, as a voyeuristic tradition.”* (Nassar 2012)

Die Künstlerin thematisiert in ihrer Monografie (2009) den Einfluss der Orientalmalerei auf die Selbstwahrnehmung der gegenwärtigen arabischen Gesellschaft und die damit verbundenen Folgen. So gelten für arabische Frauen verstärkt Restriktionen und ihr Leben wird durch männliche Gesellschaftsmitglieder einer noch strengeren Kontrolle unterworfen, denn arabische Frauen sollen nicht Opfer westlicher, erotischer Projektionen werden. Hier kommt der Schleier zum Einsatz, um die Frauen zu verhüllen und vor dem voyeuristischen Blick - *the gaze of Orientalism*- zu schützen. Essaydi stellt die Annahme auf, dass die verstärkte Rückkehr des Schleiers und traditioneller Werte wie Ehre oder Familie durch den westlichen Einfluss bedingt sind. Im Rahmen ihrer Kunst fungiert deshalb der Schleier nicht nur als ein dekoratives Element, sondern verfügt über einen symbolischen Wert. Symbolisch markiert er nämlich öffentliche und private Sphären.

Brown (2012) hebt hervor, dass Essaydis Kunst keineswegs die Opferrolle der arabischen Frau reproduziert, denn die Frauen werden weder als passive noch unterdrückte Wesen visualisiert. Jede Frauenfigur zeichnet eine starke Persönlichkeit aus und soll den/die

Betrachter/Betrachterin mit einer anderen und neuen Facette der marokkanischen Frau konfrontieren.

*“In my paintings, I am hoping not only to expose the Orientalist gaze, and the facile assumptions it has engendered, but also to present my own culture as honestly as I can. Above all, I try to present myself in something like my true complexity—as a woman, as an Arab woman living in the West, mediating between worlds, as an artist. It is not a fixed identity, but one that is changing as the world changes and as my life changes...”* (Williams College Museum of Art 2006)

Die Kunstform der Kalligrafie ist ein zentrales Element ihrer Werke, weil die charakteristische Überlagerung der Zeichen ihr komplexes Leben sowie die Identität als arabische Künstlerin im Westen versinnbildlicht. Eine Annäherung an dieses von Männern dominierte Kunsthandwerk wird unternommen, indem sie diese an die ihr vertraute Kunstform der Malerei adaptiert. Sie trägt schnell trocknendes Henna mittels feiner Spritzenadeln auf die Textilien auf. Dieser arbeitsintensive Prozess dauerte einige Wochen und hatte mitunter einen meditativen Effekt auf die Künstlerin. Es spielt keine wesentliche Rolle, dass die kalligrafische Schrift nicht entziffert werden kann: *“I want it to become a language of its own, appreciated in the same way as the figure. It doesn’t necessarily need to have a meaning. The whole work is my story and the story of these women.”* (Lin 2013)

Persönliche Notizen, die aus dem Tagebuch der Künstlerin stammen, bilden den Inhalt des kalligrafischen Textes. (Reich 2010)

*“What I write on the woman. What I write on their clothes and everything is really a response what was happening around me. There is a performance; there is writing, which is for me like painting. There is that experience - that being with this woman for such a long time and I response to them and whatever I response goes into the writing.”* (National Museum of African Art 2012b)

Laut der Soziologin Fatema Mernissi (2009) vollzieht Essaydi eine De-Erotisierung der arabischen Frau. Dominante sowie vertraute Stereotype der Orientalin werden von ihr aufgegriffen und fragmentiert, um etwas Neues zu konstruieren. Mernissi sieht in Essaydi die Scheherazade des 21. Jahrhunderts, weil sie sowohl westliche als auch arabische Männer verwirrt, manipuliert und ihre Macht in Frage stellt. Die Gemälde der Orientalmalerei beleidigen und erniedrigen muslimisch-arabische Frauen durch ihre Entblößung. Lalla

Essaydi kleidet bspw. Ingres Odaliske ein, wodurch sie diese vor voyeuristischen Blicken schützt. Auf Mernissis Frage, wieso sie die Odaliske einer Transformation unterwirft, antwortet sie folgendermaßen:

*“My work seeks to destabilize conventional Orientalist expectations, and one way I do that is by empowering the slave or the servant. In my paintings for instance, the servants becomes the guardian of the domestic space. She is the one who is richly garbed and who is gazing directly at the viewer, disrupting the voyeuristic Orientalist tradition. The servant in some of my paintings, for instance, is no longer the passive creature, but a real Arab woman.”* (Mernissi 2009: 14)

Amanda Carlson (2005) glaubt, dass Essaydis Kunstwerke zur Emanzipation der arabischen Frau beitragen. Allerdings möchte Essaydi nicht als Fürsprecherin oder Repräsentantin der arabischen Frau betrachtet werden.

*“Art can only come from the heart of an individual artist, and I am much too aware of the range of traditions and laws among different Arab nations to presume to speak for everyone. My work documents my own experience growing up as an Arab woman within Islamic culture seen now from a very different perspective. It is the story of my quest to find my own voice, the unique voice of an artist, not an attempt to present myself as a victim, which would deprive my work of the very complexity I wish to express.”* (Essaydi 2009: 16)

Als Schuldzuweisungen sind ihre künstlerischen Arbeiten nicht zu verstehen:

*“But, by invoking the Orientalist tradition in a way that makes the viewer aware of its inherent assumptions, I hope not to provoke some kind of “blame game” but rather to liberate viewers—Arab and Western alike—from the grip of these assumptions. Furthermore, I am not a sociologist, I am an artist, working from a particular vantage point, and as such hope to give full expression to a uniqueness that I hope will resonate with the uniqueness of each viewer.”* (Errazzouki 2012)

Wieso sie gerade das Thema Orientalismus künstlerisch aufarbeitet, hat folgenden Grund:

*“A lot of people ask me why I choose to dwell on this issue, and it’s because it’s not solved. It may not be about the odalisque now, but the odalisque is what later became the veiled female*

*figure. If we don't unveil that founding myth first, we cannot begin to address the rest.*"(Lin 2013)

### **5.3.5. Abschlusskommentar**

Lalla Essaydis stilistische Herangehensweise zieht sich wie ein roter Faden durch die ganze Bilderserie, weil sie ihr Konzept ständig wiederholt: Sie erstellt verzerrte Versionen von Originalgemälden und gängigen Motiven der Orientalmalerei. Der evozierte Orient des Imperialismus und Kolonialismus wird in die Gegenwart übertragen. Zwar könnte eine Repetition und Reproduktion bestimmter Stereotype im künstlerischen Kontext ihre gesellschaftliche Verfestigung und Bestärkung herbeiführen, doch bricht Essaydi mit gängigen Stereotypen. Dieser konstante Bruch gelingt ihr, indem sie bspw. die Ikone der Odaliske heranzieht und diese nach ihren Vorstellungen adaptiert. Die Künstlerin spielt bewusst mit dem kollektiven Wissen, welches mit einer Ansammlung von Bildern durchtränkt ist. In diesem Zusammenhang beruht das kollektive Wissen auf der westlichen Kunstkongrafie der Orientalmalerei und der damit verbundenen Vorstellung des erotischen weiblichen Körpers. Bilder des Harems und der Odaliske aus 1000 und einer Nacht penetrieren bis in die Gegenwart, sodass viele Gesellschaftsmitglieder im Westen damit in Berührung gekommen sind. Jedes ihrer Kunstwerke folgt einer eigenen Logik, wobei jedes einzelne Werk in die Kunstgeschichte eingeschrieben und deshalb mit dem kollektiven Wissen verbunden bzw. kontextualisiert ist. Essaydis Transformation von Originalgemälden und/oder künstlerischen Motive kann als eine Re-Interpretation des kollektiven Wissens gedeutet werden. Da sie mit Ikonen und Symbolen arbeitet, stellt sie dieses kollektive Wissen in Frage. Aus diesem Grund sind ihre Kunstwerke als soziologische Phänomene von großer Bedeutung.

Essaydis Werke verfügen über einen starken Symbolgehalt. In ihrer Kunst werden viele unterschiedliche Ambivalenzen reproduziert und präsent. Es wirkt wie ein Widerspruch, dass die Künstlerin die Tradition der westlichen Orientalmalerei in ihre Kunst impliziert und dieselben Stereotypen und Sujets verwendet, um den Versuch einer Dekonstruktion einzuleiten. Allerdings ist der Bezug auf Referenzen tatsächlich eine Herangehensweise, mit der ein dekonstruktiver Prozess herbeigeführt werden kann.

Lalla Essaydi möchte die westlich sexualisierte Perspektive auf die Orientalin verdeutlichen, weshalb sie den weiblichen Körper in den Mittelpunkt ihrer Kunst rückt. Sie enthüllt sexuelle Fantasien der Orientalmaler und unterbindet die voyeuristische Tradition. Essaydi thematisiert

ebenso den Imperialismus und Kolonialismus und deren gegenwärtige Nachwirkungen. Dies wird vor allem darin sichtbar, dass in ihren Werken das Streben der ehemaligen Kolonialiserten nach Unabhängigkeit präsent ist. Ihre Kunst verfügt durchaus über das Potential, Subalternität aufzulösen. Das Bild der objektivierten Orientalin, welches sich im westlichen kollektiven Wissen verankert hat, wird durch Subjektivierungsprozesse einer Transformation unterworfen. So ändern sich bspw. Mimik und Gestik der Frauen, auch werden sie eingekleidet und das Konzept der schweigenden Frau mittels geschriebenem Wort irritiert. Es wird alles aus dem Bildraum entfernt, was die Frau zum Objekt degradieren könnte. Die Frauen in Essaydis Kunstwerken wirken im Vergleich zu den Gemälden der Orientalmalerei viel resoluter und strahlen eine starke Persönlichkeit aus. Alle männlichen Charaktere werden aus den Reproduktionen entfernt, sodass allein das weibliche Subjekt die zentrale Rolle spielt.

Mit ihrer dramatisch inszenierten Kunst führt sie teilweise die Mystik des Westens über die Orientalin fort, wobei sie die erotisch-exotische Konnotation aufhebt. In ihrer Kunst überschreitet sie historische, kulturelle und künstlerische Grenzen, weil unterschiedliche Einflüsse, Symbole und Metaphern vereint werden. Sie bedient sich verschiedener Denkbilder der nordafrikanisch-arabischen Weiblichkeit, sodass gängige Stereotypisierungen und Vorstellungen über diese Frauenidentität präsent werden. Festgefahrene kulturelle Muster sowie Differenzen werden dadurch in Frage gestellt. Eine Vielfalt an neuen Lesearten, Perspektiven und damit verbundenen Handlungsmöglichkeiten wird eröffnet, indem die Künstlerin Grenzbereiche erkundet. Essaydi scheint mit ihrer Kunst eine neue weibliche Identität konstruieren zu wollen, denn ihr künstlerischer Beitrag befreit die arabische Frau von westlichen wie arabischen patriarchalen Frauenbildern und trägt somit zu ihrer Emanzipation bei. So gesehen ist der politische und feministische Kontext ihrer Werke keineswegs subtil.

Der zentrale Unterschied zu den Gemälden der Orientalmalerei liegt im Blick: *the gaze*. Im Werk *Les Femmes du Maroc #1* scheinen die Figuren keinen Blickkontakt mit dem/der Betrachter/Betrachterin zu suchen bzw. in ihre Handlungen vertieft zu sein. Wohingegen sich Essaydis Odaliske und Almeh der Präsenz ihres Gegenübers bewusst sind und diesem einen direkten Blick zuwerfen. Dabei entpuppen sie sich als sehr konfrontativ und auch etwas einschüchternd. Nur sie allein bestimmen, wie sie von dem/der Betrachter/Betrachterin gesehen werden wollen.

Die weibliche Darstellung der Orientalmalerei gründet auf der *theory of gaze*, die kolonial geprägt ist und vom westlichen patriarchal-männlichen Blick dominiert wird. (vgl. Kassatly Bagnole 2005; Mulvey 1996; Shohat 1990; Spivak 1999, 2008) Kaplan (1993) definiert den Blick als Beziehung zwischen Betrachter/Betrachterin und betrachteter Person. Konkret handelt es sich um eine hierarchisierte machtbesezte Beziehung: *the imperial gaze*. Der/Die Beobachter/Beobachterin bedient sich des selbst entworfenen Wertesystems, im Rahmen dessen er/sie sein kolonisiertes Gegenüber bevormundet, kommandiert und banalisiert. Dieser imperiale Blick impliziert sowohl eine egozentrische als auch patriarchale Sichtweise und eine selbstgefällige Überlegenheit des weißen westlichen Subjekts über die Kolonisierten. Die Orientalin mutiert zum Objekt des sexuellen Verlangens, weil sie marginalisiert und somit zum *other* wird. Als voyeuristischer Fetisch erfüllt sie ihre Funktion dem Betrachter seine Männlichkeit zu bestätigen und seine sexuelle Begierde zu stillen. Kaplan ist davon überzeugt, dass man diesen imperialen Blick durch spezifische Strategien abschwächen und sogar dekonstruieren kann. Denn ist man sich erst einmal über diesen Zustand im Klaren, so kann man bewusst mittels bestimmter körperlicher Repräsentationsformen diesen imperialen Blick manipulieren und ihm auch entgegenwirken: Wenn man bspw. den weiblichen Körper als ein Spektakel auffasst. Essaydi durchschaut die Mythen der Orientalmalerei und klinkt sich in diesen Diskurs ein, um die Orientalin neu zu positionieren. Bestimmte Repräsentationsformen der Künstlerin verhindern die Objektivierung der Orientalin. In ihren Fotografien stillen die Frauen nicht das sexuelle Begehren des Mannes, sodass die maskuline Dominanz und Unterdrückung der Orientalin als Frau aufgehoben wird. Zudem wird die Frau in ihren Darstellungen nicht wirklich marginalisiert, wodurch sie nicht eindeutig als *other* aufgefasst werden kann. Im Sinne Nochlins (1991) durchkreuzt Essaydi das Vorhaben einer möglichen *Doppelmarginalisierung* der Frau.

Aus einer soziologisch-interaktionistischen Perspektive vollzieht Essaydi mit ihrer künstlerischen Darstellungsart eine Zur-Schau-Stellung unserer alltagsweltlichen sozialen Ordnung. Ihre verzerrte und manipulierte Frauendarstellung führt dem/der Betrachter/Betrachterin internalisierte Geschlechterrollen, Stereotypisierungen, Zuschreibungen und die damit verbundenen Erwartungshaltungen vor. (vgl. Goffman 2011)

Nach Hirschauer (1993) findet sich das Soziale im Visuellen wieder, weil Individuen im Gesehenen Codes und Muster erkennen. Es können dadurch Sinnzuschreibungen erfolgen und Menschen können die Welt für sich ordnen. Bestimmte Zeichen und Symbole markieren sowohl die eingenommene Position des Subjekts als auch seine Differenz zu anderen

Subjekten. Im Sinne Hirschauers ist unsere Wahrnehmung sozialisiert, sodass ein *reines Sehen* nicht existiert.

Ein wesentliches Thema in Essaydis Kunst ist das Geschlechterverhältnis. (vgl. Becker-Schmidt/Knapp 2000; Villa 2006) Das Geschlechterverhältnis bezeichnet die gesellschaftlich-soziale Organisationsform, welche Mann und Frau zueinander in Beziehung setzt. Typisch für dieses Verhältnis ist seine hierarchisierte Struktur, die von Macht- und Herrschaftsstrukturen geprägt ist. In diesem Kontext spielt die Geschlechterdifferenz (Mann vs. Frau) eine bedeutende Rolle, indem der sichtbare Körper zum Anker des Geschlechts wird. Paula-Irene Villa (2006) erklärt, dass die Geschlechterdifferenz weder naturgegeben, universell noch statisch ist. Sie ist eine soziale Konstruktion, die auf Interaktionen, Herrschaftssystemen, Institutionen, leiblicher Aneignung, sozialpsychologischen Aspekte und diskursiver Macht (u.a. symbolische Ordnung und Sprache) usw. beruht. Bei Männern ist die Sichtbarkeit des eigenen Geschlechts nicht von so großer Relevanz wie bei Frauen. Männer behaupten sich in der Gesellschaft eher durch ihre Tätigkeiten und ihren Status, wohingegen Frauen in ihrer Darstellung unter einem höheren gesellschaftlichen Druck stehen, weil sie kritischer hinterfragt wird. Ihr Erscheinungsbild lässt auf ihre Einstellung zu sich selbst schließen. Berger (2002) beschreibt diesen Zustand als ein großes Dilemma. Die Frau wird ständig von Männern bzw. von einer männlich geprägten Perspektive beobachtet. Das kann negative Folgen auf die psychologisch-soziale Entwicklung von Frauen und ihre gesellschaftliche Position haben. Frauen unterliegen dem Zwang sich ständig selbst beobachten zu müssen und sind damit permanent mit ihrem eigenen Selbstbild konfrontiert. Dieses geschlechterungleiche konstruierte Machtverhältnis zwingt die Frau in eine andauernde Form der Selbstkontrolle und die damit verbundene Unterwerfung patriarchaler Strukturen. So läuft die Frau ständig Gefahr sich vom eigentlichen Subjekt zum betrachteten Objekt *-in einen Anblick-* zu wandeln. (vgl. Berger 2002; Clark 1980)

Essaydi stellt die Geschlechterrolle und weibliche Sexualität per se neu dar, weil die Frauen in ihren Fotografien spezifische Darstellungsressourcen auf eine andere Art und Weise nutzen. Laut Villa (2006) ist die Beziehung zwischen Darsteller/Darstellerin und kulturellen Ressourcen eine wesentliche Dimension in der interaktiven Konstruktion von Geschlechtszugehörigkeit und Geschlechterrelationen. Individuen stehen im Zuge der Darstellung des eigenen Geschlechts bestimmte Ressourcen wie Kleidung, Gesten, Tätigkeiten und Räumlichkeiten zur Verfügung. Solche zirkulären Konstruktionsprozesse bzw. Sexualisierungsprozesse sind von Relevanz, um das Konzept der Zweigeschlechtlichkeit

aufrechtzuerhalten und die damit verbundene Geschlechterrelation zu reproduzieren. Gemäß Villa ist auch die soziale Beziehung zwischen Darsteller/Darstellerin und Betrachter/Betrachterin von Wichtigkeit. Als Betrachter/Betrachterin erwartet man eine Darstellungsweise vom Gegenüber, die es entweder als Mann oder Frau identifiziert. Werden die Erwartungen des/der Betrachters/Betrachterin nicht erfüllt, kann das bei ihm/ihr Emotionen wie Enttäuschung, Verunsicherung oder Aggression usw. hervorrufen. D.h., dass in diesem Kontext der/die Darsteller/Darstellerin über eine gewisse Handlungsmacht verfügt. Villas Auffassung nach ist Essaydi durchaus in der Lage die Betrachter/Betrachterinnen mittels ihrer außergewöhnlichen Darstellungsformen von Geschlecht zu irritieren. Sie bricht mit ihrer künstlerischen Bildsprache und Inszenierung die Erwartungshaltungen des/der Betrachters/Betrachterin. Darüber hinaus präsentiert die Künstlerin eine andere mögliche Form der existenten Wirklichkeit.

## 5.4. Youssef Nabil: Dreams about Cairo

Bei seiner im Jahre 2000 entstandenen Fotoserie “*Dreams about Cairo*” handelt es sich um künstlerische Porträts mit einer starken orientalisch-exotischen Konnotation. Nabil setzt seine Modelle in einen fantasievollen orientalischen Kontext, der ausschlaggebend für den Namen der Bilderserie ist. Es werden drei Werke zur Analyse herangezogen: *Mealema*, *Natacha Sleeping* und *Natacha Atlas*. Mit *Mealema* und *Natacha Sleeping* präsentiert uns der Künstler seine Version der Almeh. Im dritten Werk posiert die berühmte ägyptische Musikerin Natacha Atlas als Odaliske.

#### 5.4.1. Mealema



Als *Mealema* bzw. *Almeh* posiert die berühmte ägyptische Bauchtänzerin und Schauspielerin Fifi Abdou. Sie gilt als einer der einflussreichsten Frauen der ägyptischen Unterhaltungsindustrie. In den 1950er Jahren wächst sie als Kind einer Großfamilie unter ärmlichen Verhältnissen auf. Mitte 20 schafft sie als orientalische Tänzerin ihren Durchbruch. Im arabischen Raum ist Abdou der Inbegriff der modernen orientalischen Tänzerin.

Youssef Nabils Fotografie *Mealema* ähnelt sehr stark dem Werk *Nefusa* (1885/86) des Orientalmalers Leopold Carl Müller.



Auf den ersten Blick wirken beide Kunstwerke identisch. Nabils Werk scheint von Müllers *Nefusa* inspiriert worden zu sein. Doch ist nicht klar, ob er sich wirklich an Müllers Werk orientiert oder dieses überhaupt kennt. Das ist auch nicht von großer Bedeutung, weil Folgendes interessant ist: Zwei männliche Künstler aus unterschiedlichen Kulturen und Zeitspannen produzieren beinahe dasselbe Bild einer Orientalin, das der persönlichen Fantasie entspringt. Es stellt sich die Frage, wie so etwas möglich ist? Dies kann auf ein gemeinsames kollektives Wissen zurückzuführen sein. Bei genauerer Betrachtung sind wesentliche Unterschiede zwischen den Werken festzustellen. Müllers *Nefusa* wird für die Analyse von Nabils Werk mit einbezogen.

Leopold Carl Müller ist einer der berühmtesten österreichischen akademischen Orientalmaler. Aufgrund seines ausgeprägten Wissens über Ägypten wird er auch Ägypten Müller genannt. Sein Stil kommt dem Realismus sehr nahe, wodurch seine Werke pittoresk sind. Die Motive seiner Arbeit prägen Natur-, Markt- und Handelsszenen des Orients sowie figurative Darstellungen. (Haja 2003; Wimmer 2003) Müllers künstlerische Intention ist die Wiedergabe

eines realen Orients, sodass er die Authentizität seiner figurativen Darstellungen, bspw. mittels traditioneller Kleidung hervorhebt. Er kritisiert seine französischen Kollegen wie Fromentin oder Gérôme in ihrer künstlerischen Darstellung des Orients. Ihre Werke seien ausschweifende Fantasiegebilde und eine pathosgeladene Überhöhung. Eine Dramatisierung des Fremden und eine Kombination aus nicht zusammenpassenden Inhalten kommen für Müller nicht in Frage. (Wimmer 2003)

*Nefusa* ist eines der berühmtesten Gemälde von Müller und entstand vermutlich während seines letzten Ägyptenaufenthaltes. Die dargestellte Frau ist wahrscheinlich eine Berberin, die dem in Libyen beheimateten Berberstamm der Nefusa angehört. Nefusa ist der Inbegriff der orientalischen Erotik und Verführung. Müller greift nicht auf herkömmliche Motive und Sujets der Orientalerei zurück, um eine erotische Atmosphäre zu schaffen. Zudem strahlt Nefusa eine selbstbewusste, weibliche Sexualität aus, welche für die damalige Zeit nicht selbstverständlich war. Es ist ein ausdrucksstarkes und sexuell aufgeladenes Porträt einer Orientalin. Allerdings schafft Müller selbst ein erotisches Fantasiegebilde der Orientalin der anderen Art. (ebd.)

*Fifi Abdou* und *Nefusa* nehmen eine unterschiedliche Pose ein, die unterschiedliche Signale an den/die Betrachter/Betrachterin aussendet. Abdou wird in sitzender, aufrechter Haltung abgebildet und ihre Beine sind übereinandergeschlagen. Vermutlich positioniert sie sich auf einem Hocker. Ihr Körper ist wie jener von Nefusa nicht zur Gänze sichtbar, weil die Füße bei beiden figurativen Darstellungen abgeschnitten sind. Dieser Körperausschnitt wird im künstlerischen Porträt *Kniestück* genannt. Der linke Arm liegt auf ihrem linken Oberschenkel auf und mit ihrer rechten Hand umfasst sie eine Wasserpfeife, die sie zum Mund führt. Dabei rücken ihre langen manikürten und in zartem Rosé lackierten Fingernägel ins Blickfeld des/der Betrachters/Betrachterin. Eine Maniküre deutet auf eine Frau hin, die auf ein gepflegtes Erscheinungsbild achtet und sich diese luxuriöse Kosmetikform auch leisten kann. Außerdem sind gepflegte Fingernägel ein Indiz, dass diese Frau keine harte körperliche Arbeit leistet und wahrscheinlich einen höheren sozialen Status einnimmt. Die langen Fingernägel können bei dem/der Betrachter/Betrachterin einen einschüchternden Eindruck hinterlassen, weil sie Krallen ähneln. Da ihre Krallen schon ausgefahren sind, ist die Mealema in Angriffsposition und ihr Gegenüber hat sich vor ihr in Acht zu nehmen. Jedes falsche Verhalten kann eine schmerzhaft Konfrontation bedeuten. Die Krallen können auch mit erotischen Fantasien in Verbindung gebracht werden und somit einen sexuell-stimulierenden Effekt auf den/die Betrachter/Betrachterin haben.

Abdou wendet der betrachtenden Person ihre linke Körperseite zu. Die eingenommene Pose ist elegant und damenhaft, wodurch ihre körperliche Zuwendung keineswegs als sexuelle Einladung zu deuten ist. Wohingegen Nefusas körperliche Zuwendung zum Gegenüber sehr wohl als sexuelle Aufforderung zu verstehen ist. Nefusas Körper ist frontal abgebildet und somit ihrem Gegenüber zur Gänze hingewandt. Im Schneidersitz scheint sie sich auf einer Sitzecke zu positionieren. Die zum Oberkörper herangezogenen gespreizten Beine sind nicht als elegant, sondern als sexuell konnotiert bzw. gar vulgär zu interpretieren. Beide Hände liegen auf den Knien auf und mit ihrer rechten Hand hält sie eine Zigarette. Vor allem Nefusas Gesicht in Kombination mit der eingenommenen Pose bestärkt die Annahme, dass sie ihr Gegenüber verführen möchte. Nabil verfolgt mit seiner Frauendarstellung ein anderes Ziel. Das Gesicht beider Frauen ist leicht aus der Frontalansicht nach links gedreht und somit im Dreiviertelprofil abgebildet. Beide Frauengesichter sind detailliert wiedergegeben, womit es ausdrucksstark und authentisch wird. Müller hebt das Gesicht von Nefusa hervor, indem er die Methode des illusionistischen *non finito* anwendet: Während das Gesicht präzise gemalt ist, sind andere Partien nicht so exakt und beinahe skizzenhaft ausgeführt. Nefusa weist eine viereckige bzw. quadratische Gesichtsform auf, denn ihre Stirn-, Wangen- und Kinnpartie ist gleichmäßig breit ausgeprägt. Die klaren Gesichtszüge und das kantige Kinn unterstreichen Nefusas dominantes und energisches Wesen. Ihre etwas raue Gesichtsform könnte mit einer rauen Natur verknüpft werden. Im Unterschied dazu hat Abdou ein ovales Gesicht, welches durch ausgeglichene Proportionen und weiche Rundungen gekennzeichnet ist. Aus diesem Grund gilt die ovale Form als harmonisches Ideal eines Frauengesichts. Müllers Auswahl der kantigen Gesichtsform markiert, dass es sich nicht um das Idealbild einer westlichen Frau handeln kann. Er gibt das Bild eines sich zu unterwerfendem *other* wieder, spezifischer: einer unzivilisierten und wilden Orientalin, die ihrer Sexualität freien Lauf lässt. Die Annahme, dass er ein sexuell besetztes *other* zu projizieren scheint, wird durch andere Bildelemente verstärkt. So verfügt Nefusa über einen dunklen Teint, der sie als Exotin und somit Nicht-Europäerin ausweist. Nefusas Kopf ist etwas nach oben geneigt und ihre dichten dunklen Augenbrauen betonen die Augenpartie. Sie hat dunkle mandelförmige Augen, eine geradlinige Nasenform und große volle Lippen. Auffallend ist vor allem, dass sie nicht geschminkt ist. Möglicherweise möchte Müller die Natürlichkeit dieser Berberfrau hervorheben. Zum einen wirkt ihr Gesicht mädchenhaft, wodurch eine Assoziation mit einer jungfräulichen Unschuld ausgelöst werden kann. Zum anderen ist ihr etwas verschlafener Blick in Kombination mit dem leicht geöffneten Mund sehr lasziv und erotisch. Müller gelingt es in diesem Werk ambivalente Erwartungen an die Orientalin zu vereinen. Eine

erotische Anziehungskraft geht von Nefusa aus, da sie die unberührte Jungfrau vs. wollüstige Frau und Sünderin verkörpert.

Müllers Nefusa trägt einen schwarzen Schleier, der mit einem weißen Band am Kopf fixiert ist. Es ist nicht klar, ob ihre dunklen struppigen Stirnfransen hervortreten oder dies zum Schleier dazu gehört. Abdous traditioneller ägyptischer Kopfschleier ähnelt dem von Nefusa und deckt vollkommen ihre Haare ab. Auf der einen Seite kann es Abdous traditionelle Verbundenheit bedeuten. Auf der anderen Seite wird der Blick des/der Betrachter/Betrachterin auf das Gesicht geschärft. Fifi Abdous Gesicht ist nicht wie Nefusas Gesicht nach oben geneigt, sondern gerade gehalten. Außerdem hinterlässt ihre Gesichtsmimik einen anderen Eindruck bei der betrachtenden Person, denn ihrem Gegenüber wirft sie einen fokussierten und nüchternen Blick zu. Abdou wirkt, als ob sie den/die Betrachter/Betrachterin von oben bis unten mustert. Ihr Blick tritt durch die stark dunkel geschminkten Augen hervor. Als Mealema scheint sie sich über die Präsenz ihres Gegenübers im Klaren zu sein, wodurch ein voyeuristisches Spiel unterbunden wird. Sie ist diejenige die über diesen bestimmten Moment die Kontrolle übernimmt und nicht ihr Gegenüber. Ihre starke Persönlichkeit kommt durch den für sich eingenommenen Bildraum zum Ausdruck. Divenhaft wirkt sie mit ihrem makellosen weißen Porzellanteint und die dunkelrot geschminkten Lippen. Zwar spiegelt die helle Hautfarbe das zeitgenössische ägyptische Schönheitsideal wider, doch erzeugt der übertrieben weiße Teint einen eher plastischen als natürlichen Eindruck. Dies hat den Effekt, dass sie als Person unnahbar zu sein scheint. Zur gleichen Zeit betört Abdou ihr Gegenüber mittels ihrer unterschwelligen lasziven Weiblichkeit, indem sie ihren Mund leicht öffnet. Trotz einer sexuell konnotierten Ausstrahlung steht ihre glamouröse Präsenz im Vordergrund.

Sie trägt ein schwarzes enges Tuch oder Band um ihren Hals. Das Accessoire in Kombination mit dem Schleier bewirkt einen Hell-Dunkel-Kontrast, welcher Abdous Gesicht verstärkt in den Fokus rückt. Als Mealema trägt sie eine traditionelle ägyptische djellabah aus einem glänzenden schwarzen Stoff mit quadratischer Musterung in Silber. Das moderne Muster der djellabah weist auf die Verortung der Szene in der heutigen Zeit hin. Der linke Ärmel der djellabah ist etwas verrutscht, sodass die linke Schulter entblößt und schwarze Unterwäsche sichtbar wird. Diese angeblich unbeabsichtigte Enthüllung der Schulter und Unterwäsche kann auf den/die Betrachter/Betrachterin erotisch wirken. Die Vermutung, dass die Person diese vermeintliche Enthüllung nicht wahrgenommen hat, wird durch das Tragen der traditionellen Kleidung bestärkt. Frauen, die im zeitgenössischen Ägypten eine djellabah

tragen, symbolisieren Bodenständigkeit, Einhaltung altbewährter Normen- und Werte sowie sexuelle Prüderie. Im Gegensatz dazu erfüllt Nefusas djellabah andere Funktionen. Erstens soll sie das traditionelle Kostüm als Orientalin identifizieren. Zweitens soll das tief ausgeschnittene Dekolleté ihr Gegenüber sexuell ansprechen.

Müllers Lichtspiel auf den Texturen schafft klare Kontraste und die aufeinander abgestimmten Farbtöne lassen das Wesentliche im Werk hervortreten. Nabil adaptiert einen ähnlichen Kolorismus, wobei seine Farben über eine stärkere Intensität verfügen und somit die Maelema mehr in den Vordergrund rückt. Auch integriert er glänzende Textilien in die Bildkomposition wie den goldenen Vorhang, der außerdem den Bildhintergrund bildet. Mit dem Vorhang wird der Situation eine theatralische Note verliehen, die an ein inszeniertes Schauspiel erinnert.

Große goldene Ohrringe werden von Abdou getragen und beide Arme zieren eine Reihe von Goldarmreifen. Manche Ägypterinnen tragen ihren üppigen Goldschmuck im Alltag, um ihren Reichtum und/oder Erfolg nach außen zu repräsentieren. In der Orientalmalerei wird die Figur der Almeh reichlich mit Gold geschmückt. Nefusa trägt um ihr rechtes Handgelenk ein einfaches Perlenarmband und wirkt weniger wie eine Almeh, sondern eher wie eine Prostituierte.

Ein bedeutendes Element in Nabils Komposition ist die Wasserpfeife. Der Genuss einer Wasserpfeife oder Zigarette kann Unterschiedliches bedeuten. In beiden Werken bestärkt das Genussmittel die erotische Atmosphäre, die sexuelle Fantasien bei dem/der Betrachter/Betrachterin entfachen kann. In der Regel ist der Geruch und Geschmack des Wasserpfeifentabaks süßlich-fruchtig. Nur selten werden Drogen in den Tabak gemischt. Der Geruchssinn des/der Betrachters/Betrachterin könnte durch diesen assoziierten Duft angeregt werden und die Sinnlichkeit dieser Situation bestärken. Die Wasserpfeife ist sexuell konnotiert und als Phallussymbol zu deuten. Die orale Fixierung macht das Rauchen einer Wasserpfeife zum seduktiven und sinnlichen Akt. Außerdem wird die Wasserpfeife mit dem hedonistischen und dekadenten Lebensstil des Orients in Verbindung gebracht. In dieser Bildkomposition könnte die Wasserpfeife den selbstbewussten Umgang der Maelema mit ihrer weiblichen Sexualität symbolisieren. So scheint die Maelema eine Frau zu sein, die das Leben in vollen Zügen genießt. Neben der sexuellen Bedeutungsdimension spiegelt das Rauchen einer Wasserpfeife den gesellschaftlichen Status einer Frau im heutigen Ägypten wider. Als Genussmittel wird sie in schicken Cafés angeboten und ihr Konsum als gesellschaftliches Spektakel definiert. In diesem Kontext gilt der Wasserpfeifenkonsum im

öffentlichen Raum als luxuriös bzw. *Upper Class Attitude*. Aus dieser Perspektive steht die Wasserpfeife als ein Synonym für die moderne, emanzipierte und weltoffene Ägypterin. Im arabischen Raum tritt in den letzten zwei Jahrzehnten ein verstärkter Wasserpfeifenkonsum durch Frauen auf, der teilweise auf die Globalisierung zurückzuführen ist. Die Wasserpfeife wird als arabisch-orientalisches Kulturgut betrachtet und ihr Konsum als Identifikation mit der eigenen Kultur interpretiert. Interessanterweise bleibt der Zigarettenkonsum bei Frauen eher verpönt. Eine Zigaretten rauchende Frau wird mit schlechten Manieren assoziiert, weil sie sich von traditionellen Werten und Normen verabschiedet und sich an die moderne westliche Lebensart adaptiert. Sie wird deshalb als unverschämt und vulgär wahrgenommen. Müller setzt Nefusa in einen sexuell aufgeladenen Kontext und lässt sie genüsslich eine Zigarette rauchen, wodurch sie weniger arabisch und vulgär wirkt. Es verstärkt die Annahme, dass Nefusa eine Prostituierte ist. Die Zigarette kann ihr ein westlicher Kunde angeboten haben. Wohingegen Fifi Abdous Darstellung mit Wasserpfeife eine ganz andere Botschaft vermittelt. Mealema ist in der modernen ägyptischen Umgangssprache (Kairinisch-Arabisch) ein Synonym für *Big Boss*. Mit Mealema ist eine Frau der ägyptischen Mittelschicht gemeint, die ein eigenes Gewerbe besitzt und sich in der männerdominierten Geschäftswelt erfolgreich durchgesetzt hat. Als Mealema hat sie sich ihren Wohlstand selbst erarbeitet, wodurch sie über eine selbstbewusste und starke Persönlichkeit verfügt. In ihrer Pause oder bei Arbeitsgesprächen wird die Mealema von ihren männlichen oder weiblichen Angestellten bedient, indem sie ihr arabischen Tee oder Kaffee mit einer Wasserpfeife servieren. Des Üblichen besetzt Fifi Abdou die Rolle des *Big Boss* im ägyptischen Kino und Fernsehen. Abdou ist der ägyptische Inbegriff einer emanzipierten Schönheit, die das Leben in vollen Zügen genießt. Mit Abdous fotografischer Inszenierung gelingt es Nabil das Bild einer modernen und emanzipierten Ägypterin zu schaffen, die offen zu ihrer weiblichen Sexualität steht. Nabil lässt jedoch nicht zu, dass die Maelema als Sexobjekt von dem/der Betrachter/Betrachterin aufgefasst wird. Die von ihr vermittelte Unnahbarkeit initiiert die notwendige Distanz zu dem/der Betrachter/Betrachterin und den damit verbundenen Respekt. Das Wesen der Maelema kommt hier zum Ausdruck. Müller lässt hingegen zu, dass Nefusa von ihrem Gegenüber eingenommen und infolgedessen objektiviert wird. Fifi Abdou agiert als Subjekt auf gleicher Augenhöhe mit dem/der Betrachter/Betrachterin.

Zeit und Ort der Situation sind in Nabils Werk nicht eindeutig. Die Szene ist in einen ägyptischen Kontext eingebettet, doch kann diese entweder in Ägypten selbst oder auch woanders stattfinden. Es ist an bestimmten Indizien, wie bspw. Den Textilien oder dem Modell, erkennbar, dass sich die Szene in der heutigen Zeit abspielt. Zusammen evozieren die

starken Farbkontraste eine theatralische Note dieser Bildkomposition, die unnahbare Präsenz der Person, die Unklarheit über Ort und Zeit - einen Moment, der zwischen Realität und Traum oszilliert.

#### **5.4.2.1. Natacha Atlas als Almeh und Odaliske**

Da Youssef Nabil sehr stark vom ägyptischen Kino geprägt ist und darin die Almeh-Figur eine tragende Rolle spielt, soll im folgenden Abschnitt darauf eingegangen werden.

#### **5.4.2.2. Die Almeh im ägyptischen Kino**

Rihab Kassatly Bagnole (2005) untersucht die Transformation der Almeh-Figur in Malerei, Theater und Film. Laut Kassatly Bagnole wird die Almeh durch ihren Tanz als gesellschaftliches Spektakel erfasst. Die Almeh sichert sich ihren Lebensunterhalt mit Auftritten bei öffentlichen und privaten Veranstaltungen wie Zeremonien, Hochzeiten, Verlobungen usw. Allerdings war zwischen Tanz und Prostitution immer ein schmaler Grat gegeben. Aus Angst um einen gesellschaftlichen Werteverfall verbannt der ottomanische Führer Muhammad Ali im Jahre 1834 alle Tänzerinnen aus Kairo. Seitdem werden in Kairo nur heimlich private Audienzen abgehalten. Viele Künstler und Touristen aus dem Westen begegnen den Tänzerinnen außerhalb der Stadt Kairo, wie bspw. Gérôme. In Reiseberichten werden persönliche und in den meisten Fällen auch sexuelle Begegnungen westlicher Männer mit der Almeh festgehalten, sodass diese Frauenfigur das öffentliche Interesse des Westens auf sich zieht. Neben der Odaliske und dem Harem wird die Almeh zu einem beliebten Motiv der Orientmalerei des 19. Jahrhunderts. Mitte des 19. Jahrhunderts ziehen viele Tänzerinnen aus den ländlichen Gebieten nach Kairo zurück. Im Jahre 1882 gelten Tänzerinnen und Sängerinnen aufgrund der britischen Besatzung als offizielle Steuerzahlerinnen, wodurch sie sich in Kairo etablieren können. Mit dieser Entwicklung wird die Almeh-Figur nun urbanisiert. Als Solotänzerin oder Mitglied einer Tanzgruppe tritt sie in Theatern, Musiksälen, Casinos, Cafés, Nachtclubs, Restaurants und Hotels auf. Mediale Berichtserstattungen in lokalen Magazinen und Zeitungen tragen zu ihrer Popularität im ägyptischen Unterhaltungsbereich bei. Trotz gesellschaftlicher Bedenken und Diskriminierung sichert sie sich ihren Platz in der Kairinischen Unterhaltungsbranche. Unterstützung erhalten die Tänzerinnen seitens der Regierung und durch private Förderer. Kairo wird dank der Almeh zur künstlerischen Attraktion und Pilgerstätte junger Tänzerinnen aus aller Welt.

Im 20. Jahrhundert vollzieht die Almeh-Figur einen wesentlichen Bedeutungswandel. Dieser Wandel ist auf die Repräsentation der Almeh im ägyptischen Kino zurückzuführen. Der Regisseur Farid Al-Atrash prägt nachhaltig das Bild der Almeh in der arabischen Welt. Al-Atrash wird in eine berühmte und wohlhabende drusische Familie hineingeboren. Schon im frühen Kindesalter wird er in klassischer arabischer Musik ausgebildet. Er zählt zu den bedeutendsten Komponisten, Sängern und Regisseuren der arabischen Welt des 20. Jahrhunderts. Vorwiegend handeln seine komponierten Lieder von der unschuldigen Liebe und sind in ihrem musikalischen wie poetischen Aufbau sehr anspruchsvoll. Da Al-Atrash auch arabische Lyrik vertont, gilt er neben seinem musikalischen und schauspielerischen Talent auch als Intellektueller. In der arabischen Welt wird Al-Atrash als seriöse, elegante und repräsentative öffentliche Figur wahrgenommen. Mit seinem stattlichen Aussehen und Schauspieltalent ergattert er viele bedeutende Hauptrollen im ägyptischen Kino, wo auch immer seine selbst komponierte Musik mit einfließt. In Farid Al-Atrashes Filmen bewegen sich die orientalischen Tänzerinnen, wie bspw. Tahiya Carioca oder Samia Gamal, zu seiner Musik und werden zu extravaganten Starlets. Dem Tanzstil der Almeh widerfährt eine Erweiterung, indem Al-Atrash andere musikalischen Einflüsse und Tanzformen (bspw. Lateinamerikanische Klänge und Tänze) in ihre Performance einbaut. So mutiert die Almeh zur hybriden Persönlichkeit, die unterschiedliche Kulturen miteinander kombiniert und sich zwischen Tradition und Moderne bewegt. Seine Tänzerinnen treten fast nur zu speziellen Anlässen auf, die in Verbindung mit der ägyptischen Oberschicht gebracht werden. Die Almeh stellt er als junge, hübsche, moderne, elegante und modebewusste Frau dar, die sowohl Männer als auch Frauen fasziniert. Dennoch projiziert Al-Atrash keine fixe Identität dieser Frauenfigur. Zum Beispiel spielt Tahiya Carioca in seinem Film *Ahlam al-Shabab: Dreams of Youth* (1942) die Rolle eines Bauernmädchens aus ärmlichen Verhältnissen, das sein Glück als Tänzerin in Kairo sucht. Hier wird eine romantische Perspektive auf die Almeh eröffnet: Mit ihrer aufsässigen, taffen Art und Hartnäckigkeit findet sie sich in jedem sozialen Milieu zurecht. Sie schafft es bis in die Oberschicht vorzudringen und sich dort als begehrte Almeh zu etablieren. Trotz höher erlangten gesellschaftlichen Status spiegelt ihr oft ungehobeltes Verhalten ihre ärmliche Herkunft wider. Allerdings weiß Carioca, wie sie Männer mit ihrem Charme verzaubert. Cariocas Wesen ist leidenschaftlich und etwas aggressiv, weil sie ihre Emotionen nicht unter Kontrolle hat. Im Streit wirft sie ihrem Liebhaber Gegenstände nach oder droht ihm mit dem Tod, falls er ihre Liebe nicht erwidern sollte. Auch wenn sie zu Wutausbrüchen neigt, besitzt sie eine liebevolle und optimistische Persönlichkeit. Die Musik wird von Al-Atrash so komponiert, dass ihr Tanz sinnlich und extravagant auf ihr Gegenüber

wirkt. Sowohl die Almeh als auch Tahiya Carioca werden zum Inbegriff der ägyptischen *femme fatale*.

Samia Gamal weigert sich in Al-Atrashs Filmen die Rolle der *femme fatale* zu spielen. Ihr Filmcharakter soll einer modernen unabhängigen Ägypterin entsprechen. Filmhandlungen, die dazu komponierte Musik und der inszenierte Tanz sind so gestaltet, dass sie eine zielstrebige Tänzerin verkörpert. Samia Gamals Filmcharaktere sind glamourös und führen ägyptische Werte sowie Traditionen weiter. Gamal bezeichnet sich selbst als Feministen und fordert die Anerkennung von Tänzerinnen ein. Mit ihren Filmerfolgen wird die Almeh-Figur als ehrbares Mitglied in die ägyptische Gesellschaft eingeführt.

Dennoch wird in Al-Atrashs Filmen klar, dass die Tänzerin gesellschaftlich gebrandmarkt ist. In einigen seiner Filme verheimlicht die Almeh ihren tatsächlichen Beruf vor ihrer Familie oder ihrem Liebhaber, weil er als unehrenhaft gilt. Ihr Arbeitsumfeld umfasst nämlich Bars, Cabarets oder Cafés, die mit sexueller Freizügigkeit oder Prostitution verknüpft werden. So hat sich jeder Mann in Acht zu nehmen, wenn er sich auf eine Liaison mit einer Tänzerin einlässt. Eine Tänzerin wird als Geliebte akzeptiert, aber für eine Ehe als ungeeignet betrachtet.

Al-Atrash verschafft der Almeh den Einzug in die aristokratische Gesellschaft. Sie ist in der Lage ihr Verhalten an die Oberschicht anzupassen, was sich in ihrem künstlerischen Tanzstil äußert. Die Tänzerin wird nicht ausschließlich auf das Sexuelle reduziert, jedoch wird sie ihre absolute Unabhängigkeit niemals erlangen. In seinen Filmen bestimmen die Männer ihre physische und psychische Präsenz, sodass sich die Almeh in einer schwachen und angreifbaren Position befindet. Nach wie vor bleibt sie dem sexualisierten Blick und Urteil eines Mannes ausgesetzt, wodurch das männliche Ego und die patriarchale Struktur gestärkt werden.

#### 5.4.2.3. Natacha Sleeping



Im Werk *Natacha Sleeping* porträtiert Nabil die berühmte ägyptische Sängerin und Bauchtänzerin Natacha Atlas als *Almeh*. Mit ihrer Darstellung stellt Nabil das Bild der Almeh auf den Kopf.

Natacha liegt auf den Rücken. Ihre linke Hand platziert sie am Hüftbeckenknochen und ihr rechter Arm liegt direkt neben ihrem Körper. Den rechten Arm zieht sie angewinkelt zu sich heran und die rechte Handfläche ist leicht geöffnet. Ihre Oberschenkel sind geschlossen und leicht zu sich hingezogen. Ihr Körper ist nur bis zum Schritt abgebildet. Diese Darstellungsart des Körperausschnitts wird im künstlerischen Porträt Hüftbild genannt. Gesicht und Körper sind dem/der Betrachter/Betrachterin frontal zugewandt, sodass ihre Repräsentation direkter, konfrontierender, suggestiver und auch intimer wird. Die dichten, schwarzen gepflegten Augenbrauen und dunkel geschminkten Augen würden einen betörenden und dramatischen Blick bestärken, wenn sie ihre Augen geöffnet hätte. Allerdings hält Natacha ihre Augen geschlossen, wodurch kein Blickkontakt zwischen ihr und dem/der Betrachter/Betrachterin hergestellt werden kann. Den Mund hält sie geschlossen und ihre Lippen sind in zartem Rosé geschminkt. Sie hat eine symmetrische ovale Gesichtsform und auf ihrer linken Wange befindet sich ein Schönheitsfleck. Der Schönheitsfleck gilt sowohl im westlichen als auch im ägyptischen Kulturkreis als ein charakteristisches Merkmal, das die Attraktivität einer Frau

steigern kann. Viele berühmte Frauen verfügen über einen solchen Schönheitsfleck. Wie die *Maelema* hat Natacha einen makellosen und sehr hellen Teint, weshalb sie etwas plastisch und unnahbar auf ihr Gegenüber wirkt. Das Kostüm hebt Natachas gut proportionierte weibliche Figur hervor. Sie trägt ein modernes ägyptisches rubinrotes Almeh-Kostüm, das mit Gold- und Silberstickereien sowie Ziersteinen versehen ist. Wieso die Auswahl auf ein rubinrotes Kostüm gefallen ist, kann unterschiedlich interpretiert werden. Die rote Farbe hat auf das vegetative Nervensystem eine belebende Wirkung, weil blockierte Emotionen und Fähigkeiten freigesetzt werden können. Sie kann entweder konstruktive oder destruktive Aggressionen hervorrufen. Außerdem hat die Farbe Rot eine sexuell stimulierende Wirkung. Symbolisch steht diese Farbe unter anderem für Leidenschaft, Lust, Erotik, Liebe und Wärme. Ebenso könnten mit ihr negative Assoziationen ausgelöst werden, weil man mit ihr das Verbotene, Unmoralische und Gefährliche in Verbindung bringt. In manchen afrikanischen Ländern gilt Rot als die Farbe des Lebens. Im alten Ägypten wurde sie aus Purpurschnecken gewonnen und galt daher als sehr kostbar und edel. Nur Pharaonen und wohlhabende Leute konnten sich in Rot kleiden.

Natachas Kostüm enthüllt viele Körperpartien und betont ihre weiblichen Rundungen. Das aufreizende Kostüm soll ihr Gegenüber betören und verführen. Es ist ein typisches Kostüm für die ägyptische Tanzszene. Dieser sexuell konnotierte Kleidungsstil darf jedoch nicht als vulgär oder frauenerniedrigend missverstanden werden. In dieser Bildkomposition scheint das Kostüm das leidenschaftliche und kreative Wesen von Natacha zu unterstreichen. Wäre Natacha allerdings als weiblicher Akt dargestellt, würde die Entblößung ihre Persönlichkeit rauben.

Der aufgetragene schwarz-rote Nagellack ist farblich auf das Kostüm abgestimmt und ein Indiz dafür, dass diese visualisierte Szene frühestens Anfang des 20. Jahrhunderts (Erfindung des Nagellacks) stattgefunden haben kann. Natacha ist reichlich mit Gold geschmückt: Ihr rechtes Handgelenk zieren sechs Armreifen und insgesamt sind fünf Goldringe an ihren Fingern zu sehen. Goldschmuck wird von ägyptischen Frauen gerne nach außen getragen, um den eigenen Reichtum zu demonstrieren. In diesem Zusammenhang könnte sich Natacha als talentierte und erfolgreiche Almeh ausweisen. Ebenso kann der reichliche Goldschmuck während des Tanzes als akustisches Signal eingesetzt werden.

Sie trägt ihre schwarzen, schulterlangen und gelockten Haare offen. Ein zum Kostüm gehöriges Haarband hält die Haare nach hinten, damit sie während der Tanzeinlage nicht ständig ins Gesicht fallen. Offenes Haar gilt als verführerisch, weil es die ungebändigte

Sexualität einer Frau symbolisiert und auf Männer anziehend wirkt. Dies kann wollüstige Gedanken bei Männern auslösen und sie zu sexuellen Handlungen wie Übergriffen verleiten, sodass eine Frau im gegenwärtigen ägyptisch-islamischen Kontext verhüllt werden muss. Natachas offen getragenes Haar kann unterschiedlich gedeutet werden. Zum einen kann sie ganz bewusst ihr männliches Gegenüber verführen und vielleicht manipulieren wollen. Zum anderen kann es eine persönliche feministische Kundgabe sein, die sich an die Öffentlichkeit richtet: Als Frau möchte sie nicht als Objekt der Begierde definiert werden. Ihre Haare bzw. Sexualität sollen nur ihr allein obliegen.

Natacha scheint sich eine Ruhepause zu gönnen und schläft. Sie hat sich auf einem mit vielen Pölstern dekorierten Diwan hingelegt. Der Diwan ist mit dunklem olivgrünen Samtstoff bezogen. Den Samtstoff zieren goldene Stickereien von osmanischen Ornamenten und Schriftzügen. Ihr Kopf liegt auf zwei Pölstern, die im selben olivgrünen-goldenen Farbton gehalten sind. Vermutlich hängt ein in einen Goldrahmen gefasstes Gemälde über den Diwan. Der Kontext, in dem Natacha eingebettet ist, hat einen osmanischen Einschlag. Ägypten war lange Zeit unter osmanischer Herrschaft, sodass ein großer Teil der ägyptischen Oberschicht türkischstämmig war und türkische Traditionen fortführte. Bis heute ist Ägypten von dem osmanischen Stil beeinflusst, was vor allem an Interieur oder Kleidung erkennbar ist. Die Kulisse deutet auf einen sehr dekadenten Lebensstil der Tänzerin hin und erinnert an den Lebensstil der ägyptischen Oberschicht des 19. und 20. Jahrhunderts. Möglicherweise gönnt sich die Almeh nach einer privaten Audienz für die ägyptische Oberschicht nun eine Ruhepause. Die Farben des Diwans können auf den sozial-historischen Kontext der Szene verweisen. Symbolisch steht die Farbe Grün für den Propheten Mohammad und den Islam. Mit Grün wird Paradies, Erfolg, Glück, Hoffnung, Fruchtbarkeit und Frieden assoziiert. Der Farbton Gold wird mit dem kostbaren Edelmetall in Verbindung gebracht. Gold gilt als die Farbe der Götter, Pharaonen und Könige und wird aus diesem Grund mit Macht, Kraft und Reichtum verknüpft. So gesehen kann die eingesetzte Farbkombination von Grün und Gold für die ehemalige florierende islamische Macht des osmanischen Reichs und dessen Erbe stehen. Nabil bettet eine verführerische schlafende Schönheit im osmanisch-islamischen Kontext ein. Vielleicht soll diese Kombination auf den dekadenten Lebensstil des einstigen osmanischen Imperiums verweisen. Seine visualisierte Szene erinnert an ein Märchen aus 1000 und einer Nacht. Die Fotografie könnte auch eine verbotene Liebesgeschichte eines Herrschers mit einer Almeh visualisieren. Hier lässt Nabil der Fantasie des/der Betrachters/Betrachterin freien Lauf.

Spannend ist folgender Widerspruch im Werk: Nabils Almeh erfüllt nicht die Erwartung ihres Gegenübers, weil sie nicht tanzt. Stattdessen befindet sie sich im Ruhemodus und schläft. Der rubinrote Tanzschleier liegt einfach da und kommt nicht zum Einsatz, sodass kein erotisch-voyeuristisches Spiel des Verhüllens und Enthüllens inszeniert werden kann. Seine machtvollen erotische Wirkung kann nicht entfacht werden, wodurch er seine Funktion als Fetischobjekt nicht erfüllt. Fern von den Blicken ihrer Audienz scheint sich die Almeh in einen abgeschlossenen Raum zu befinden. Nabil visualisiert einen intimen Moment und greift dabei den Mythos der schlafenden Schönheit auf. Dieser Mythos zieht sich seit Jahrhunderten als künstlerisches Motiv durch die westliche Kunstgeschichte. Künstlerisch reizvoll ist das Motiv aus unterschiedlichen Gründen: Der Schlaf eröffnet unergründliche Traumwelten, womit eine zeitliche wie örtliche Loslösung vom Hier und Jetzt symbolisiert wird. Ebenso ist das Motiv eine Anspielung auf den schmalen Grat zwischen Leben und Tod sowie Bewusstsein und Unterbewusstsein. Natachas Inszenierung erinnert an westliche Märchen- und/oder Sagenüberlieferungen, in denen die schlafende Schönheit ihre Erlösung durch einen männlichen Retter findet; bspw. Dornröschen/Schneewittchen durch ihren Prinzen oder Brünhild durch Sigurd. Dabei muss der Retter gesetzte Grenzen überqueren und große Hindernisse überwinden, um seine Auserwählte zu befreien. Wenn er es nicht schafft, sie zu befreien, droht ihr der ewige Schlaf, aus dem sie niemals erwachen wird: Der Tod. Der/Die Betrachter/Betrachterin dieser Fotografie wird von Nabil in eine machtlose Position gesetzt. Für ihn/sie ist es nicht möglich in diese Situation einzugreifen und Natacha aus ihrem Schlaf zu wecken bzw. sie zu erlösen. Doch diese undurchdringliche Distanz des/der Betrachters/Betrachterin zu Natacha wiegt die schlafende Schönheit in Sicherheit. Sie kann ungestört ihren Schlaf fortführen, ihre Ruhe genießen und in Träumen schwelgen. Natacha allein bestimmt, wann und/oder ob sie überhaupt jemals wieder aufwachen will. In diesem Kontext kann die schlafende Natacha auch an den Mythos um den Tod der Kleopatra angelehnt sein. Zahlreiche Gemälde der Orientalerei behandeln den Tod der Kleopatra. Natacha und Kleopatra verbinden Gemeinsamkeiten: Beide sind einflussreiche, schöne Frauen, die Männer betören und ihr Schicksal selbst in die Hand nehmen. Doch in diesem spezifischen Moment der Ruhe sind sie nicht im Besitz ihrer Macht bzw. passiv. Jedenfalls bedeuten Traum oder Tod eine Abwesenheit vom richtigen Leben. Manchmal kann der Tod auch die Erlösung von einer großen Last bedeuten.

Natacha entspricht dem zeitgenössischen ägyptischen Schönheitsideal einer Frau mittleren Alters. Der Anblick einer schönen, schlafenden Frau kann bei dem/der Betrachter/Betrachterin erotisch-sinnliche Fantasien entfachen. Allerdings wirkt die

Gesamtkomposition dieser Szene keineswegs vulgär, weil Natacha weder nackt ist noch ihr Gegenüber mit einem offensiven und/oder provokativen Blick konfrontiert. Youssef Nabils Szene ist äußerst glamourös und extravagant inszeniert, sie erinnert an die Blütezeit des ägyptischen Kinos des 20. Jahrhunderts in Kairo.

Nabils Almeh wandelt sich vom Objekt zum Subjekt, indem sie, wie ihr Gegenüber zu träumen vermag, sich nicht von der betrachtenden Person vereinnahmen lässt bzw. sich in einer unterlegenen Position befindet. Außerdem verleiht Nabil der Almeh das Gesicht einer berühmten, erfolgreichen und emanzipierten Frau. Der Künstler scheint die Figur der Almeh nicht nur zu subjektivieren, sondern zu glorifizieren. Er zelebriert Natacha Atlas als Sinnbild der seduktiven orientalischen Tänzerin und als neue Ikone. Als Betrachter/Betrachterin wird man für einen kurzen Moment dazu eingeladen, sich in diese Traumwelt ziehen zu lassen. Die visualisierte Situation wirkt wie ein fest eingefrorener Moment, der für alle Zeiten festgehalten wird.

#### 5.4.2.4. Natacha Atlas



Nabil greift ein gängiges Motiv der Orientalmalerei auf und lässt Natacha Atlas als Odaliske posieren. Natacha Atlas verkörpert eine attraktive Odaliske mittleren Alters.

Hier nimmt der Blick des Modells eine wesentliche Rolle im Werk ein, weil sie der betrachtenden Person einen offensiven Blick zuwirft. Die dichten Augenbrauen und die dunkle Schminke heben die Augenpartie hervor. Natacha scheint sich über die Präsenz ihres Gegenübers im Klaren zu sein. Es wird der Eindruck vermittelt, dass nun der/die Betrachter/Betrachterin seiner/ihrer beobachtenden Funktion beraubt und nun von der Odaliske gemustert wird. Ihr Gegenüber betrachtet Natacha möglicherweise als einen Eindringling in ihrer Lebenswelt. Sie nimmt die Position einer Wächterin ein, da nur sie allein den Einlass in ihr Reich gewähren oder untersagen kann. In diesem Moment entpuppt sich die Odaliske als herrschende Instanz, der wir als Betrachter/Betrachterin unterlegen sind. Allerdings scheint sie mit unserem Empfang gerechnet zu haben, ansonsten würde sie einen eher überraschten als nüchternen Gesichtsausdruck hinterlassen. Diese Situation könnte bei dem/der Betrachter/Betrachterin ein Gefühl des Unwohlseins, der Verunsicherung und der Hilflosigkeit auslösen, denn die Odaliske und der/die Betrachter/Betrachterin befinden sich auf einer gleichberechtigten Ebene der Konfrontation. Diese Blick-Konfrontation könnte eine Form der Entmachtung der betrachtenden Person herbeiführen. Das Machtverhältnis zwischen Betrachter/Betrachterin und Betrachtetem wird aufgehoben oder sogar umgekehrt. Es kann

der naive Glaube des Gegenübers untergraben werden, dem *other* überlegen zu sein. Vor allem kommt durch Natachas direkten Blick ihre starke Persönlichkeit zum Ausdruck.

Die Annahme, dass die Odaliske eine äußerst machtvolle Position einnimmt, wird mittels Pose und Präsenz bestärkt. Die eingenommen Pose ist typisch für das Motiv der Odaliske, doch wird diese in Kombination mit ihrem Blick und ihrer Kleidung umgedeutet. Profil und Körper sind dem/der Betrachter/Betrachterin frontal zugewandt, wodurch Natacha auf ihr Gegenüber suggestiver wirkt und eine Intimität aufgebaut wird. Sie nimmt eine liegende Pose auf einem Diwan ein und lehnt sich an große Pölster an. Ihr linker Arm liegt angewinkelt auf einem Polster und ihren Kopf stützt sie mit der linken Hand ab. Die Beine zieht sie etwas angewinkelt zu sich heran. Der rechte Arm ist gestreckt und mit der Hand scheint sie ihren Fußknöchel zu umfassen. Natachas gemütlich eingenommene Pose vermittelt ihrem Gegenüber Gelassenheit. Es handelt sich bei diesem Werk um keine Nahaufnahme wie in den zwei vorherigen Fotografien. Hier ist der ganze Körper von Natacha abgebildet. Dieser *full shot* markiert die größere Distanz des Fotografen zum Subjekt. Diese Distanz zu Natacha könnte bedeuten, dass sie uns nicht so einfach Einblick in ihre persönlichen Momente gewährt. Möglicherweise verschafft sie sich mithilfe der größeren Distanz eine gewisse Form von Respekt.

Sie trägt eine traditionelle djellabah aus glänzendem, schwarz-grauen Stoff und keines ihrer Körperteile ist entblößt. Das züchtige Erscheinungsbild ist für eine Odaliske eher ungewöhnlich. Die körperverhüllende Kleidung, der Blickkontakt zum Gegenüber sowie ihre authentische und starke Präsenz unterbinden jegliches voyeuristische Spiel.

Ihre schulterlangen gelockten dunkelbraunen Haare trägt sie offen. Da ägyptische Frauen zu gewelltem, gelocktem oder krausem Haar neigen, kann ihre Haarpracht auf ihre ethnische Abstammung verweisen. Ebenfalls kann diese äußerst gepflegte Löwenmähne ihre charakteristischen Wesenszüge unterstreichen. Die gelockte voluminöse Haarpracht erinnert an die Mähne eines Löwen, wodurch Natacha mit den animalischen Charaktereigenschaften des Namensgebers assoziiert werden kann: Sie ist wild, kraftvoll, willensstark und königlich. Außerdem gelten Frauen mit einer Löwenmähne als leidenschaftlich, weshalb sie eine sexuelle Anziehung auf Männer haben sollen.

Natacha ist reichlich mit Gold geschmückt: ein Kopfschmuck aus Unzen, große Ohrringe und eine anliegende breite Halskette. In diesem Kontext kann der Schmuck ihren Reichtum symbolisieren und/oder ihren hohen Status als Odaliske in einem Herrscherhaus bedeuten.

Nabil schafft starke Bildkontraste, indem er mit kräftigen und dunklen lichtschluckenden Farbtönen arbeitet. Die von Nabil eingesetzten dunklen Farbtöne sind prägnant und ein geeignetes Kontrastmittel, um bestimmte Bildelemente hervorzuheben. Zudem bestärkt der Einsatz dunkler Farben eine geheimnisvolle, aber auch bedrohliche Aura. Als Trägerin einer dunklen djellabah hinterlässt Natacha einen distanzierten, eleganten und würdevollen Eindruck bei dem/der Betrachter/Betrachterin. In der altägyptischen Kultur symbolisiert die schwarze Farbe Fruchtbarkeit und neues Leben.

Das koloristische Setting hebt die makellose weiße Haut von Natacha hervor. Die sehr weiße Hautfarbe könnte für mögliche Wesenszüge dieser Person stehen, wie bspw. Reinheit, Unschuld und Erhabenheit. Im arabisch-islamischen Kontext wird mit der weißen Farbe alles Himmlische in Verbindung gesetzt, weil sie das göttliche Licht versinnbildlicht. Weiß könnte durch seine Farblosigkeit einen künstlichen Eindruck bei dem/der Betrachter/Betrachterin hinterlassen, der Assoziationen mit negativen Gefühlen wie Distanziertheit und Zurückweisung hervorruft. Wie bei den zwei vorherigen figurativen Darstellungen wirkt auch diese etwas puppenhaft und deshalb unnahbar.

Der Bildhintergrund besteht aus Goldplatten mit floralen Ornamenten. Dies deutet darauf hin, dass sich Natacha an einem luxuriösen Ort befindet. Allerdings ist nicht klar, welcher Ort das ist. Vielleicht soll der goldene Hintergrund den Charakter der dargestellten Person bestärken. Gold gilt als königliche oder göttliche Farbe, die mit Macht, Kraft und Reichtum assoziiert wird.

Interieur, Kleidung, Schmuck und Odaliken-Pose schaffen das orientalische Flair dieser Bildkomposition. Zwar deutet das ganze Setting auf einen orientalischen, aber nicht eindeutig ägyptischen Kontext hin. Erst durch Natacha Atlas wird die Szene ägyptisch und zeitlich zuordenbar. Ohne sie wäre die Szene örtlich wie zeitlich schwer zu spezifizieren. Hier weisen die modernen und vermutlich maschinell fabrizierten Textilien der Pölster auf die zeitliche Dimension hin. Nabils inszenierte Szene erinnert an den extravaganten und dekadenten Lebensstil der Kairinischen Oberschicht Mitte des 20. Jahrhunderts. Dieser visualisierte Moment scheint von Zeit und Ort losgelöst zu sein und wirkt daher wie ein Traum oder eine Fantasie.

Das Motiv der Odaliske durchlebt in Nabils Werk einen Transformationsprozess. Mit Natachas Inszenierung wird die Odaliske subjektiviert, gar glorifiziert. Natacha wird in dieser Bildkomposition eine machtvolle Position verliehen, bei der ihr starkes und authentisches

Wesen zum Vorschein kommt. Ihre Darstellung erinnert eher an die ägyptische Herrscherin Kleopatra als die einer Haremsodaliske. Sie wirkt beinahe wie eine Göttin, die über ihr eigenes Schicksaal und das ihres Gegenübers bestimmt.

### 5.4.3. Der Künstler Youssef Nabil

1972 wird Youssef Nabil in Kairo geboren. Nabil studiert Literaturwissenschaften an der Ain Shams Universität in Kairo, bevor er eine künstlerische Laufbahn einschlägt. Zunächst arbeitet er als Fotograf in unterschiedlichen Studios in Paris und New York. Seine Fotoporträts von berühmten Persönlichkeiten, Kollegen, Freunden und sich selbst werden im Jahre 2003 mit dem Seydou Keita Prize ausgezeichnet. (Nabil 2007, 2008, 2013)

Die britische Künstlerin Tracey Emin (2007) beschreibt seine Werke als wunderschön, evokativ und theatralisch. Laut Emin betrachtet Nabil die Welt aus einer sehr exzentrischen Perspektive.

Kurator Mark Sealy (2007) bezeichnet Nabils künstlerischen Stil als sehr gelassen. Denn seine Werke vermitteln der betrachtenden Person eine gewisse Ruhe. Der Künstler spielt mit erotischen und exotischen Konnotationen und greift sensible Themen auf, wie bspw. Freiheit, Liebe, sexuelles Verlangen, Hingabe, Angst oder Verlust. In manchen seiner Fotografien wirken seine Modelle etwas verzweifelt, weil sie auf etwas zu warten scheinen. Nabil pflegt einen genreübergreifenden Arbeitszugang, sodass seine Werke fließend von einem Genre ins andere übergehen und somit wie eine traumähnliche mise-en-scène wirken.

*“The photographs operate as visual narcotics, inviting the viewer into a place of transgressive otherness, a place that breaks with convention.”*(Sealy 2007: 81)

Laut Michael Stevenson (2007) kreiert Nabil bestimmte Situationen, die Grenzerfahrungen zwischen Realität und Fantasie ermöglichen. Der/Die Betrachter/Betrachterin überschreitet Grenzen und ihm/ihr werden Einblicke in intime Momente gewährt. Die dargestellten Personen gehen ihren Tätigkeiten auch weiterhin nach: Bspw. schlafen oder rauchen sie in aller Ruhe. Manchmal scheinen sie in Unkenntnis darüber zu sein, dass sie beobachtet werden. Seine Fotografien repräsentieren eine in sich geschlossene Welt, wo die Zeit keine Rolle spielt bzw. still steht. Es ist bei den visualisierten Situationen nicht immer klar, um welche Gefühle es sich nun tatsächlich handeln soll. Meistens sind es ambivalente Emotionen, die in enger Beziehung und Wechselwirkung zueinander stehen, wie Liebe vs. Hass oder Resistenz vs. Leidenschaft. Diese zueinander in Konflikt stehenden Emotionen können Verwirrung und Verunsicherung bei dem/der Betrachter/Betrachterin hervorrufen. Stevenson erklärt, dass man der Mehrdeutigkeit seiner Werke nachgehen muss. Außerdem sind die Szenarien nicht so unschuldig und naiv, wie sie im ersten Moment vielleicht wirken. An Bildelementen wie Schrift, Interieur, Kleidung usw. ist erkennbar, dass viele seiner Szenen in

den arabischen Kontext eingebettet sind. Nicht nur künstlerische, sondern auch kulturelle Grenzüberschreitungen werden von Nabil gewagt. In manchen Fotografien werden regelwidrige Momente einer Kultur festgehalten, wenn er bspw. sehr erotische oder homosexuelle Liebeszenen darstellt. Mit seiner Kunst werden persönliche Themen nun öffentlich gemacht.

Nach Simon Njami (2007) ist Nabils Kunst als ein sozial-kulturelles Manifest zu verstehen, dass das Recht auf Individualität und Selbstbestimmung einfordert. Njami charakterisiert Nabil als einen Romantiker, weil seine Kunst durch Poesie und Emotionen bestimmt wird. Seine Werke umgibt eine nostalgische Aura, dadurch dass sie zeitliche wie örtliche Grenzen überschreiten. Künstlerische Porträts sind Nabils Spezialgebiet, wo auch seine Liebe zum Detail erkennbar ist. Mittels Porträt möchte der Künstler das Mysteriöse im Menschen aufdecken und offenbaren:

*“As in Oscar Wilde’s novel, The Picture of Dorian Gray, the loving eye that Nabil directs towards his subjects transforms and takes them into surreal realm. They are no longer themselves but rather what he imagines them to be.”* (Njami 2007: 86f)

Van Leo, ein ägyptisch-armenischer Fotograf, ist Nabils künstlerisches Vorbild. Leo ist für seine mit Hand kolorierten schwarz-weißen Porträts ägyptischer Stars der 1950er und 1960er Jahre berühmt, zumal sie die Extravaganz der damaligen ägyptischen Gesellschaft symbolisieren. Wie sein künstlerisches Vorbild kombiniert Nabil die Medien der Fotografie und Malerei. Im Zuge dieses künstlerischen Verfahrens bedient er sich einer altmodischen und außergewöhnlichen fotografischen Technik, bei der Silbergelatinebezüge<sup>20</sup> von ihm bemalt werden. Zum einen wird der Fotografie eine nostalgische Note verliehen und zum anderen wird sie in eine impressionistische Szene umgewandelt. Njami betrachtet Youssef Nabils künstlerische Herangehensweise als Hommage an seine Heimatstadt Kairo.

Im Gespräch mit der ägyptischen Künstlerin Ghada Amer (Nabil/Amer 2008) erklärt Nabil, dass das ägyptische Kino seine Arbeit inspiriert:

*“What I like about old Egyptian movies is that they always remind me of what Egypt was like then, and what it has become today. I also enjoy reading the credits at the end of the movies as much as I enjoy watching the movie itself! You get a sense of this salad of nationalities and religions that existed in Egypt. It shows how culturally rich we were at the same- people*

---

<sup>20</sup> Ein Verfahren der Schwarzweißfotografie.

*seemed to love each other more. You see a Muslim name next to a Jewish name, a Greek name next to an Armenian name. We had a very rich and more tolerant society then.”(Nabil/Amer 2008: 27)*

Nabil stellt fest, dass sich das ägyptische Kino und die ägyptische Gesellschaft in den letzten Jahrzehnten stark verändert haben. Kairo ist nicht nur größer und unübersichtlicher geworden, sondern auch der Glamour und die damit verbundene Gelassenheit sind verflogen. Nun dominieren Hektik und soziale sowie politische Spannungen das Stadtbild. Im gegenwärtigen ägyptischen Film wird die Almeah als vulgäre und billige Frauenfigur wiedergegeben, wohingegen im alten ägyptischen Kino die Almeah und ihr Tanz elegant inszeniert werden und deshalb nicht als gesellschaftliche Provokation aufzufassen sind. Der Künstler befürchtet, dass der Bauchtanz als Kunstform dem Untergang geweiht ist und nur mehr auf das Sexuelle reduziert wird. Mit seinen Fotografien möchte er den einstigen ägyptischen Glamour und seine Extravaganz verewigen, bevor dieser in Vergessenheit gerät, denn jeder einzelne Moment ist vergänglich und aus diesem Grund einzigartig:

*“I am aware that every moment is passing by and going away, that each moment is a different moment, and that everything is changing too, including us. I want to photograph everyone I love, I want to keep a part of them with me, I want them to live forever through my work.”*  
(Nabil 2008: 269)

Er fordert mit seiner Monografie *I won't let you* (2008) die Vergänglichkeit des menschlichen Daseins heraus, indem er mit seinen künstlerischen Porträts für ihn wichtige Menschen unsterblich macht.

*“I was in love with all these beautiful dead people! And this somehow influenced me, and I wanted to meet all the actors I love, before they die or before I die.”* (Nabil 2008:7)

Zu jedem seiner Modelle pflegt er eine freundschaftliche Beziehung, wodurch uns seine Kunst einen Einblick in sein visuelles Tagebuch ermöglicht. Zu seinem Freundeskreis zählen Ikonen unserer zeitgenössischen Kultur, wie bspw. Alicia Keys, Brigitte Bardot, Naguib Mahfouz, Marina Abramovic, Natacha Atlas oder Rosy de Palma.

Laut Octavio Zaya (2008) eröffnet das fotografische Medium dem Künstler einen Transformationsraum. Seine Freunde setzt er nämlich in außergewöhnliche Situationen, sodass sie für einen Moment aus der Realität fliehen und eine andere Identität einnehmen können. Nabil demonstriert damit den schmalen Grat zwischen Realität und Fiktion. Ebenso

bietet Nabil der künstlerische Raum eine Möglichkeit seine eigenen Gedanken zu projizieren und bestimmte gesellschaftliche Denkmuster zu reflektieren. Des Öfteren entpuppt sich seine Kunst als ein Spannungsfeld ambivalenter Denkbilder. Zum Beispiel werden komplexe Situationen mit der Gegenüberstellung von Dichotomien wie Okzident und Orient geschaffen. Solche Situationen sind wesentlich, um gängige Stereotype zu enthüllen und die koloniale Diskrepanz aufzudecken. Ganz bewusst spielt er mit exotischen und erotischen Konnotationen des *other*, die den uns bekannten künstlerischen Orientalismus evozieren. Allerdings wird die Person nicht wie im westlichen Orientdiskurs in eine schwache Position degradiert oder als Opfer dargestellt. In seiner Kunst differenziert er nicht zwischen einer zivilisierten und einer primitiven Kultur. Der Künstler führt ein neues Bild des/der Orientalen/Orientalin ein. Wegen der Globalisierung durchlaufen alle Kulturen eine tiefgreifende Veränderung. Diese Veränderungen als *Westernization*<sup>21</sup> aufzufassen, erklärt Nabil als zu banal. Kulturelle Abwandlungen sind in Nabils Kunst sichtbar, da er sich auf verschiedene Formen der Massenkultur bezieht und Lebensstile reflektiert.

Einflüsse des ägyptischen Kinos prägen seinen fotografischen Stil. Die glamouröse fotografische Inszenierung und der melancholische Unterton spiegeln Nabils Faszination für das Kino wider. Seine Werke wirken wie Ausschnitte einer Novelle. Zaya beschreibt Nabils narrativen Stil als instabil. Es ist nämlich nicht klar, ob es sich um den Anfang, die Mitte oder bereits das Ende einer Erzählung handelt.

Die amerikanisch-iranische Künstlerin Shirin Neshat (Nabil/Neshat 2008) glaubt, dass Nabils hybride Kunstform einen Dialog zwischen zwei entgegengesetzten Welten initiieren kann und deshalb wertvoll ist. Laut Neshat werden viele im Westen lebende und arbeitende hybride Künstler/Künstlerinnen von Personen aus dem arabischen Raum beschuldigt die *eigene Kultur* einer *Orientalisierung* zu unterziehen. Sozusagen wird die eigene Kultur für das westliche Publikum fantasievoll, exotisch und kurios gestaltet, um bestehende Erwartungen an den Orient zu erfüllen. Sie bittet ihn um Stellungnahme zu dieser Anschuldigung, worauf er folgendermaßen antwortet:

*“I don’t think it’s about where you actually live. For me it is about being honest, and about what you feel about yourself. No one can really tell us that you’re less Iranian or that I’m less Egyptian because we live in the West, or that you’re not supposed to be this or that... We talk*

---

<sup>21</sup> Damit ist die vollkommene Adaptierung an die westliche Kultur gemeint.

*about issues that are related to us; we cannot do work that we have no relation to.”*  
(Nabil/Neshat 2008: 13)

Youssef Nabil löst sich von gängigen kulturellen wie künstlerischen Formen und kreiert dabei seinen eigenen authentischen Stil. Mithilfe des künstlerischen Raumes schafft Nabil seine Heimat, in der er auch sein persönliches Paradies wiederfindet:

*“I think you leave your country only when you have to, when you feel that you can’t live there anymore. You leave and try to find another place, where other people share your ideas, your thoughts, and your problems. In a way these people become like family and you create your own country around you, and this is what each of us did in a different way.”* (Nabil/Neshat 2008: 13)

#### **5.4.4. Abschlusskommentar**

Im Zuge seiner künstlerischen Arbeit greift Nabil ganz bewusst auf Klischees und Stereotypisierungen zurück. Diese dienen ihm als Ansatzpunkte, um das kollektive Wissen der westlichen und/oder ägyptischen Gesellschaft hinterfragen zu können. Die Kombination unterschiedlicher kultureller Inhalte, Zeichen, Symbole sowie Kunstrichtungen prägen seinen hybriden künstlerischen Zugang. Rückblickend kann sein Stil auf Globalisierungsprozesse der ägyptischen Gesellschaft, auf die Bewusstwerdung kolonialer und imperialer Nachwirkungen und auf einen Ortswechsel (in diesem Fall durch Auswanderung) zurückgeführt werden.

Auf den ersten Blick ist es nicht offensichtlich, dass seine Werke künstlerische wie kulturelle Grenzen überschreiten. Eine Mehrdeutigkeit wird durch die spezifische Bildkomposition zugelassen, wobei sie in sich stimmig ist. Figuren wie die Odaliske oder Almeida werden mit berühmten und starken Frauenpersönlichkeiten der arabischen Welt besetzt, wodurch sich ein ehemaliges künstlerisches Motiv in ein Porträt umwandelt. Mithilfe dieser künstlerischen Personalisierungsform wird eine ehemalige objektivierte Frauenfigur zum Subjekt. Fifi Abdous und Natacha Atlas wesentliche Charakterzüge kommen zum Vorschein, obwohl er sie in außergewöhnlichen Situationen mit orientalischer Konnotation darstellt. Im künstlerischen Darstellungsprozess vollzieht die Frau üblicherweise eine Metamorphose, indem sie vom eigentlichen Subjekt zum betrachteten Objekt - *Zu einem Anblick-* wird. Er lässt keine Objektivierung seiner weiblichen Charaktere zu, dadurch dass er sie nicht bloß als einen entblößten Körper ohne Persönlichkeit abbildet. (vgl. Berger 2002; Clark 1980)

Ebenfalls implizieren seine Kunstwerke jene Mythen der Vergangenheit, die unsere Gegenwart nach wie vor prägen. Nach Berger (2002) können Mythen einem Bedeutungswandel unterliegen, wenn sie in einem anderen Zusammenhang wahrgenommen werden. Als post-orientalischer Künstler verfügt Nabil über eine Definitionsmacht im visuellen Diskurs und vollzieht den Prozess dieser Mythen-Umdeutung mittels einer künstlerischen Reproduktion künstlerischer Motive in einem *hybridisierten Kontext*. (vgl. Bhabha 2000, 2012).

Fifi Abdou und Natacha Atlas umgibt eine erotische Aura, doch wirken beide Frauen in ihrer Darstellung keineswegs vulgär. Sie betören ihr Gegenüber durch ihre unterschwellige laszive Weiblichkeit, wobei ihre glamouröse Präsenz in den Vordergrund tritt. Dass die Sexualität ein wichtiges Machtinstrument ist, scheint Nabil durchschaut zu haben und er spielt deshalb ganz bewusst mit Konnotationen des Erotischen und Exotischen. Beide Frauen werden weder in eine machtlose Position noch in eine Opferrolle gesetzt. Da die Frauen eingekleidet sind, können sie nicht von ihrem Gegenüber eingenommen werden. Eine undurchdringbare Distanz zwischen Betrachter/Betrachterin und betrachtetem Subjekt hebt unter anderem die makellose weiße Haut der Modelle hervor, wodurch diese etwas plastisch und unnahbar wirken. Abdous und Atlas Inszenierung gleicht einer *Göttin* oder *femme fatale*. Youssef Nabil schafft Situationen, in denen die Frau den notwendigen Respekt von ihrem Gegenüber einfordert. So konfrontiert die *Mealema* oder *Natacha Atlas* ihr Gegenüber nicht nur mit einem direkten und/oder offensiven Blick, sondern sie scheint es auch zu hypnotisieren und damit über die alleinige Kontrolle über die Situation zu verfügen. Es scheint beinahe so, als ob nun die betrachtende Person ihrem Blick ausgesetzt ist und es kein Entkommen gibt. Jedes mögliche voyeuristische Vergnügen des/der Betrachters/Betrachterin wird unterbunden. Die Modelle treten als Subjekte mit einer starken authentischen Persönlichkeit auf und agieren auf gleicher Augenhöhe mit dem/der Betrachter/Betrachterin. Denn die *Mealema* und *Natacha Atlas* befinden sich mit der betrachtenden Person auf einer gleichberechtigten Ebene der Konfrontation. Manchmal erweckt es sogar den Anschein, als ob sich das weibliche Subjekt als herrschende Instanz herausstellen würde und nicht der/die Betrachter/Betrachterin. Diese ungewöhnliche Art der Blick-Konfrontation könnte zu Unsicherheit, Hilflosigkeit sowie Ratlosigkeit beim Gegenüber führen und das damit verbundene Machtverhältnis aufheben oder sogar umkehren. In allen drei zur Analyse herangezogenen Werken ziehen die Frauenfiguren den/die Betrachter/Betrachterin in ihre eigene Welt, in der sie über die Situation selbst bestimmen. Zum einen wird der mögliche naive Glaube des Gegenübers

untergraben, dem *other* überlegen zu sein. Zum anderen scheint Nabil mit seiner Kunst die Selbstbestimmung des *other* und der *eigenen Kultur* zurückzufordern.

Nabils Stil eröffnet einen mehrdeutigen Raum, indem er den Anfang einer Narration setzt und ihre Fortsetzung der Fantasie des/der Betrachters/Betrachterin überlassen wird. Seine visualisierten Situationen oszillieren zwischen Realität und Fiktion. So sind Zeit und Ort der wiedergegebenen Situation nicht eindeutig. Allerdings weisen bestimmte Indizien darauf hin, dass die Szenen in einen zeitgenössischen ägyptischen Kontext eingebettet sind. Der Künstler übernimmt eine Strategie der Orientalmalerei, welche Linda Nochlin (1991) als *absence of art* bezeichnet. Ungenauigkeiten in Bezug auf die historische bzw. zeitliche Dimension und kein eindeutig zu lokalisierender Standort tragen dazu bei, dass der/die Betrachter/Betrachterin mit einem zeitlosen Frauenbild konfrontiert wird. Nabil könnte Gefahr laufen eine neue Form der Mystifizierung einzuführen, wodurch diese Frauenfiguren verstärkt als *other* wahrgenommen werden würden.

In Nabils Werken werden Widersprüche produziert. Zum Beispiel erfüllt die Almekh in seinem Werk *Natacha Sleeping* nicht die Erwartung der betrachtenden Person, denn die Almekh tanzt nicht, stattdessen befindet sie sich im Ruhemodus und schläft. Im Sinne Goffmans (2011) führt Nabil eine Manipulation des Eindrucks durch, weil die Almekh nicht die Erwartungen ihrer eingenommenen sozialen Position erfüllt. Des Weiteren visualisiert Nabil soziale Begegnungen der besonderen Art. Laut Goffman (2009) besteht der größte Teil unseres sozialen Lebens aus Begegnungen mit anderen Individuen. Nach Giddens (1999) prägen spezifische Formen und Strukturen soziale Interaktionen, welche durch wiederholte Handlungsroutrinen im Alltag gefestigt werden. In sozialen Interaktionen werden Botschaften mittels gesprochener Sprache oder nonverbaler Kommunikationsformen (Gesichtsmimik, Gestik, Körperbewegung usw.) überliefert. Goffman (2000, 2009) unterscheidet außerdem zwischen einer *zentrierten* und *unzentrierten Interaktion*. Im Zuge einer unzentrierten Interaktion wird die Gegenwart des Anderen zwar wahrgenommen, jedoch tritt man nicht in einen direkten Kontakt. Wohingegen man sich bei einer zentrierten Interaktion auf die andere Person einlässt. Jede zentrierte Interaktion benötigt eine sogenannte *Eröffnung*, wo die höfliche Gleichgültigkeit des Anderen aufgehoben wird. Eine soziale Interaktion ist immer mit einem Beginn und einem Ende markiert. Die Rahmung der sozialen Interaktion besetzt Goffman mit dem Begriff der *Einklammerung*. Das Besondere an Nabils Kunstwerken ist, dass die betrachtende Person sofort in eine soziale Begegnung eingebunden wird und sie sich ohne Vorwarnung mitten in einer sozialen Interaktion, die manchmal eine direkte

Konfrontation impliziert, befindet. Dieser herbeigeführte Überraschungseffekt kann etwas irritierend auf den/die Betrachter/Betrachterin wirken.

Youssef Nabil provoziert die patriarchal-heterosexuelle Norm, indem er Fifi Abdou eine Wasserpfeife rauchen lässt. Dieser Akt könnte sexuelle Fantasien bei den Betrachtern/Betrachterinnen entfachen und somit die erotische Atmosphäre der Komposition bestärken. Die Wasserpfeife ist als Phallussymbol sexuell konnotiert. Mit Phallus ist eine symbolisch aufgeladene Idealisierung des Penis gemeint. Nach Jaques Lacan (1978) werden bestimmte isolierte Körperorgane zu Symbolen oder Zeichen für Männlichkeit oder Weiblichkeit. Der materielle Besitz eines Phallus markiert das Mann-Sein. Butler (1995) findet es paradox, dass die sexuierte Integrität des Männlichen oder Weiblichen durch die Identifizierung mit einer idealisierten Synekdoche (Phallus besitzen oder sein) erfolgt. Außerdem wird der Penis mit Assoziationen wie Reproduktion und Penetration zur ursprünglichen sowie normalen Sexualitätsform erklärt. So werden Männer zu Phallusträgern ernannt, die zu penetrieren haben. Dabei sind es ausschließlich Männer, die penetrieren und Frauen, die penetriert werden, denn penetriert zu werden, heißt weiblich zu sein. Die Orientalerei des 19. Jahrhunderts trägt dazu bei, dass der Orient feminisiert und der Okzident maskulinisiert wird. Diese vergeschlechtlichte Perspektive und infolgedessen Feminisierung des Orients legitimiert seine Penetration, Eroberung, Dominanz und Unterdrückung durch den Westen. (vgl. Klingenberg 2009; Mernissi 2001) Des Weiteren beschreibt Butler (1995) die symbolische Ordnung unseres Alltags als phallozentrisch. Die Geschlechterdifferenz wird mit dem Einsatz von Phallussymbolen gefestigt. Allerdings ist eine Provokation dieser sexuell hegemonialen Ordnung möglich: Wenn sich bspw. homosexuelle Männer anal penetrieren oder eine Frau zur symbolischen Phallusträgerin mutiert. So provoziert Nabil diese hegemoniale Ordnung, indem Fifi Abdou im Besitz eines Phallus ist. Dieser Phallus unterstreicht ihre Position als Mealema, die in die von Männern dominierte Geschäftswelt Ägyptens eingedrungen ist und männliche Verhaltensweisen adaptiert. Zudem scheint sie eine Frau mit positivem Körpergefühl und sexuellem Selbstbewusstsein zu sein. Sie wirkt wie eine starke und authentische Frauenpersönlichkeit, die ihr eigenes Schicksal aktiv in die Hand nimmt und sich keineswegs unterordnen lässt. Abdou scheut sich nicht davor, den/die Betrachter/Betrachterin mit einem offensiven Blick zu konfrontieren und den Bildraum als ihr Reich zu markieren. Ihr Erscheinungsbild widerspricht sowohl gängigen Rollenbildern von Männlichkeit und Weiblichkeit als auch der geläufigen künstlerischen Darstellung einer Orientalin.

Der Künstler visualisiert intime Momente und spielt bewusst mit unterschiedlichen künstlerischen wie kulturellen Codes. Nabils neu zusammengeführte Bildsprache ist in ihrer Komposition stimmig und harmonisch. Widersprüche, Risse und Brüche werden erst bei genauerer Betrachtung sichtbar. Das Motiv der Almeh und Odaliske durchlebt in seiner Kunst einen Transformationsprozess, denn Nabil verleiht dem Motiv das Gesicht einer berühmten, erfolgreichen und emanzipierten Frau. Mit seiner Inszenierung verlassen die uns geläufigen orientalischen Frauen ihren ehemaligen Objektstatus und werden nun subjektiviert, gar glorifiziert und zu Ikonen.

## 6. Zusammenfassung und Diskussion der Ergebnisse

Die Ergebnisrepräsentation und Diskussion stellt das *Konzept des künstlerischen Post-Orientalismus* vor. Im Zuge dieses Kapitels werden formulierte Thesen anhand konkreter Beispiele vorgeführt, die aus der Bildanalyse resultieren. Dabei werden die Thesen mit Fachliteratur verknüpft, um diese in einen theoretischen Kontext einzubetten. Der Aufbau dieses Kapitels ist in sechs Themenbereiche gegliedert, um dieses komplexe Phänomen zu strukturieren und den Überblick zu bewahren. Eine kurze Einführung in das Konzept leitet zum ersten Punkt über, der die *künstlerische Praxis des Post-Orientalismus* behandelt. Danach wird *das Beispiel eines post-orientalischen Kunststils*, die Henna-Kalligrafie, eingebracht. Der dritte Abschnitt setzt sich mit der Fragestellung auseinander, wieso der *post-orientalische Künstlertypus als neue künstlerische Avantgarde* definiert werden kann und führt charakteristische Merkmale dieses Künstlertums vor. Der darauf folgende Themenbereich befasst sich mit dem *Geschlecht und der Sexualität im künstlerischen Post-Orientalismus*. Es ist eine offensive Kritik des Geschlechterverhältnisses festzuhalten. Des Weiteren identifizieren die Künstler/Künstlerinnen Sexualität als wesentliches Machtinstrument im visuellen Diskurs. Der vorletzte Abschnitt geht der Frage nach, ob der künstlerische Post-Orientalismus neue *post-orientalische Identitätsentwürfe* hervorbringt. Zuletzt werden *sechs unterschiedliche künstlerische Strategien der Entmachtung* vorgestellt, die durch die Bildsprache zum Einsatz kommen. Diese Strategien werden angewendet, um den subalternen Status des vermeintlichen other aufzulösen.

## Das Konzept des künstlerischen Post-Orientalismus

Die Kunst kann als ein *Zwischenraum* für die Artikulation und Neudefinition des Subjekts fungieren. Dieser künstlerische Zwischenraum eröffnet dem Subjekt mit post-orientalischem Bewusstsein die Möglichkeit kulturelle Repräsentationsmuster und damit zusammenhängende Bedeutungsproduktionen zu reflektieren, aufzuarbeiten und neu zu verhandeln. (vgl. Bhabha 2000; Anzaldúa 1999) Das kann zur Irritation und Destabilisierung von Wissenssystemen führen. (vgl. Damerow/Lefèvre 1994) Dieser Raum ist im affektiven Bereich zwischen der dominanten und unterworfenen Kultur angesiedelt: *in-between*. (vgl. Bhabha 2000, 2004; Do Mar Castro Varela/Dhawan 2005)

Der Post-Orientalismus beruht auf dem Prinzip der *Neuschreibung* bzw. *Revision*, indem er auf den *festgeschriebenen* Orientalismus reagiert. Die künstlerischen Re-Visions erfolgen im Kontext der Hybridisierung. Hybridität ist laut Bhabha eine Widerstandsform, weil sie dynamische wie fluide Konstruktionen zulässt und dadurch Transformationen stattfinden können. (vgl. Bhabha 2000; 2012) So versteht Papastergiadis (2005) Hybridität nicht als fixen Moment, sondern als Interaktionsprozess. Im Zuge dieses Prozesses können neue kulturelle Identitäten ausgehandelt werden. Das *other* wird im Rahmen dieser Re-Vision neu verortet bzw. das Subalterne löst seinen Status auf. Dabei stehen Ambivalenz und Hybridität in enger Wechselbeziehung zueinander.

Alle Kunstwerke dieses Bildgenres sind von Mehrdeutigkeit und Ambivalenz geprägt, wodurch die Komplexität und Widersprüchlichkeit der dichotom-geprägten Realität klar wird. Dieses Bildgenre führt vor, dass das Leben auf einfache Klischees und Stereotypen reduziert wird und oft die vielfältigen Facetten an anderen Möglichkeiten und Bedeutungswelten außer Acht gelassen werden. Ein Schubladen-Denken wird von den Künstlern/Künstlerinnen durchbrochen und festeingefahrene kulturelle Muster werden in Frage gestellt. Die Post-Orientalisten/Post-Orientalistinnen demonstrieren, dass künstlerische wie kulturelle Grenzen flexibler als angenommen sind. Das kann als Aufforderung verstanden werden, sich von einengenden Traditionen und damit verbundenen Vorstellungen nicht vereinnahmen zu lassen. (vgl. Minh-ha 1989; 1991) Der künstlerische Post-Orientalismus erkundet unbekannte Grenzbereiche und generiert dadurch eine Vielfalt an neuen Lesearten, Betrachtungsweisen sowie Handlungsmöglichkeiten.

Charakteristisch für diese Künstler ist, dass sie sich zwischen dem Alten und Neuen artikulieren und infolgedessen Spannungen und Ambivalenzen behandeln. (vgl. Anzaldúa

1999) Post-Orientalisten/Post-Orientalistinnen streben eine ganzheitliche Perspektive an, die eher inkludiert als exkludiert. Dabei begehen die Künstler/Künstlerinnen nach Anzaldúas Ansatz Grenzüberschreitungen und vollziehen den notwendigen Bruch mit gängigen Paradigmen, um nicht in rigiden Strukturen zu verweilen. Die Kunst entpuppt sich dabei als ein unmittelbarer Prozess der Transformation, der sowohl Dekonstruktion als auch Konstruktion involviert. Bei solchen Grenzüberschreitungen entstehen *hybride Formen*; bspw. kombiniert Hassan Hajjaj in seinen Werken den nordafrikanischen traditionellen Kleidungsstil mit modernen Mustern: Er ziert die traditionelle djellabah mit dem Muster der palästinensischen kufiya, die dadurch eine neue Bedeutungsdimension erlangt. Nach Papastergiadis (2005) ist die post-orientalische Kunst als neue hybride Formation und Praxis zu definieren, die aus der Synthese unterschiedlicher Kulturen resultiert. Im Zuge dieser Synthese werden Fragmentierungen und Umwandlungen originaler Kulturen vollzogen. Die Fotografien des post-orientalischen Bildgenres sind als hybride Artefakte zu charakterisieren.

### **6.1. Die künstlerische Praxis des Post-Orientalismus**

In ihrer Bildsprache greifen die Künstler/Künstlerinnen Konnotationen der Orientalmalerei auf, was zur Bildung eines Gegen-Mythos führt und ein neues Bildgenre etabliert: den *Post-Orientalismus*. (vgl. Barthes 1991, 2012) Ihre künstlerischen Reproduktionen spannen einen Bogen von der Vergangenheit bis in die Gegenwart und eröffnen die Möglichkeit ein bestimmtes Mysterium genauer zu betrachten und sogar aufzulösen. (vgl. Berger 2002) Die Künstler/Künstlerinnen greifen auf ikonografische Referenzen der Orientalmalerei und die damit verbundenen Vorstellung des erotischen weiblichen Körpers zurück: bspw. das Motiv der Odaliske. Die Ikonografie des Originals wird von ihnen neu besetzt. Es werden ikonografische Referenzen des Originalgemäldes und/oder ikonografisch charakteristische Elemente bestimmter Figuren (bspw. Sujet, Pose oder ähnlicher Kleidungsstil) übernommen, um das Originalgemälde und/oder Motiv darin wiederzuerkennen. Jedoch sind zentrale Unterschiede zum Original/Motiv festzuhalten, weil es die Künstler/Künstlerinnen nach ihren eigenen Vorstellungen adaptieren und dadurch Brüche mit gängigen Stereotypen entstehen. So hüllt Lalla Essaydi die nackte Odaliske von Ingres in ein Tuch und übersät den ganzen Bildraum mit einer spezifischen Henna-Kalligrafie. Wenn ikonografische Referenzen hergestellt worden sind, kann das zeitgenössische Kunstwerk als eine künstlerische Projektion des Orients identifiziert werden. Erst dann können Änderungen angesetzt und Umdeutungen eingeleitet werden: Bspw. wird das Motiv der Odaliske oder Berberin fragmentiert und aufgelöst, sodass eine *Entmystifizierung* stattfindet. (vgl. Berger 2002)

Da sich die Künstler/Künstlerinnen auf bestimmte Referenzpunkte beziehen, kann das orientalische Subjekt neu erfunden werden. Die Post-Orientalisten/Post-Orientalistinnen sind sich sehr wohl über die evozierten Fremdbilder ihres Selbst im Klaren und nützen diese als Anknüpfungspunkt für ihre künstlerische Arbeit. Die zeitgenössische post-orientalische Kunstfotografie kann im Sinne Bhabhas (2000) als eine Form gesellschaftlicher Rebellion und Mobilisierung beschrieben werden, denn die Künstler/Künstlerinnen vollziehen eine post-oppositionelle Kulturpraktik, die in ihrer Funktion sowohl subversiv als auch transgressiv ist. Diese hybride Künstlerszene stellt kollektive westliche Wissenssysteme in Frage und verfügt über das Potential das Bild des/der Orientalen/Orientalin aus der Kolonialzeit (das aus einem Fremdbild und keinem Selbstbild resultiert) umzustürzen und neue Identitätsentwürfe zu evozieren. (vgl. Bhabha 2000, 2012; Damerow/Lefèvre 1994; Spivak 1999; 2008)

Die zeitgenössischen Fotografien entstehen in Anlehnung an bestimmte künstlerische Typen (bspw. Odaliske oder Almeh), stehen aber zu diesen in Kontrast. Diese Kontrastierung wird durch die Komposition der Bildelemente hervorgerufen. Die Künstler/Künstlerinnen setzen spezifische künstlerische Motive in einen neuen Kontext. Da nun das Motiv und der damit verbundene Mythos in einem anderen Zusammenhang wahrgenommen werden, kann es zu einem Bedeutungswandel kommen. (vgl. Berger 2002) Die post-orientalische Kunst lädt den/die Betrachter/Betrachterin dazu ein, den Mythos des erotischen Orients zu überdenken. Die neue künstlerische Interpretation kann einen Bedeutungswandel mythischer Frauenfiguren bewirken. Der Vorwurf, dass Post-Orientalisten/Post-Orientalistinnen die arabische Kultur einer simplifizierten *Orientalisierung* unterziehen, scheint daher weder angemessen noch gerechtfertigt zu sein. (vgl. Nabil/Neshat 2008) Die vertiefende Analyse der Kunstwerke demonstriert, dass die Künstler/Künstlerinnen nicht die Intention hegen die arabische Kultur für das westliche Publikum exotisch zu gestalten, um deren bestehenden Erwartungen voller Kuriositäten und Fantasien über den orientalischen Raum zu erfüllen.

Die künstlerischen Motive werden durch die neuartige Inszenierung einem Transformationsprozess unterzogen. Die neu zusammengeführten Elemente, Symbole und Codes projizieren andere Bedeutungen und Botschaften. (vgl. Barthes 1991) Manchmal sind Transformationen und dadurch verursachte Widersprüche, Risse und Brüche auf den ersten Blick sichtbar (bspw. bei Lalla Essaydis Werken) und manchmal woanders nicht so offensichtlich (bspw. bei Youssef Nabils Werken). Da die Künstler/Künstlerinnen unter anderem bekannte Motive umdeuten, beteiligen sie sich am visuellen Diskurs. Sie klinken sich in den hegemonialen künstlerischen Diskurs ein und konstruieren einen neuen

Symbolismus. So gesehen ist die Bildsprache als ein konstruktiver Prozess zu verstehen, im Zuge dessen künstlerische Umdeutungen stattfinden können, denn die Bildsprache ist eine sich ständig wiederholende und zitierende Praxis, die sich durch ihren performativen Vollzug zur sozialen Wirklichkeit wandelt. Diskurstheoretisch unternehmen die Künstler/Künstlerinnen subversive Wiederholungen mittels unterschiedlicher Variationen bestimmter Motive. Dabei wenden sie das Verfahren der *Resignifikation* an. (vgl. Butler 2009; Foucault 2008, 2010) Mit Resignifikation ist die Um- oder Neudeutung eines Begriffs gemeint, wobei dieser Akt der Veränderung nur vom Inneren eines Diskurses aus erfolgen kann. D.h., dass die Künstler/Künstlerinnen sich in den Diskurs einklinken müssen, um eine neue Bildsprache zu etablieren. Die Transformation der einstigen visuellen Bildsprache kann einen möglichen Anstoß für tatsächliche gesellschaftliche Transformationen liefern. Vor allem kommt es darauf an, wie etwas zitiert wird. So können affirmative, kritische, ironische, abgrenzende etc. Zitierweisen erfolgen. Zitate kommen zum Einsatz, um eine intendierte Bedeutung entweder zu bestätigen oder zu widerlegen. Zitate der Künstler/Künstlerinnen nehmen auch hybride Formen an, bei denen sie nur Teile eines Zitats übernehmen oder widersprechen. Die von ihnen eingesetzten Zitierweisen verfügen über das Potential den Diskurs der Orientalmalerei zu manipulieren und auch zu verändern. Dadurch verfügen die Künstler/Künstlerinnen über eine bestimmte Definitionsmacht, weil sie diskursive Veränderungen einleiten können, denn durch diese Zitierpraxis kann die Autorität und Macht des visuellen Diskurses der Orientalmalerei untergraben werden. (vgl. Bhabha 2012) Mithilfe der zeitgenössischen Kunstwerke wirken auf einmal Stereotypisierungen, Zuschreibungen, Kategorisierungen, Definitionen usw. paradox und/oder lächerlich. Die Künstler/Künstlerinnen demonstrieren, dass die Bildsprache ein konstruktiver und daher ein in sich instabiler Prozess ist.

Die Vereinigung unterschiedlicher kultureller Elemente und künstlerischer Stilrichtungen kann als eine Ablehnung konventioneller Kunstformen verstanden werden, die bestehende Werte- und Normen in Frage stellt und/oder versucht diese umzustürzen. Die Post-Orientalisten/Post-Orientalistinnen entfremden bestimmte kulturelle Symbole und Elemente aus ihrem herkömmlichen Kontext, um diese für ihr künstlerisches Unterfangen einzusetzen. Ihre Vorgehensweise gleicht einer Dechiffrierung von Bildsprachen und des kollektiven Wissens. Dabei hinterfragen sie die alltägliche soziale Ordnung und die damit verbundenen Wissenswelten. (vgl. Damerow/Lefèvre 1994) Die Künstler/Künstlerinnen gestalten kulturelle Signifikanten um, indem sie diese neu fassen und ihnen dadurch eine andere Bedeutung verleihen. (vgl. Barthes 2012) Das Prinzip der Umdeutung und der damit verbundenen

Transformation ist als kritische Haltung gegenüber Traditionen und Kategorisierungen zu deuten. In einem ersten Schritt sprengen die Künstler/Künstlerinnen in sich eingeschlossene Grenzen, um ihren Erfahrungsraum visuell zu erweitern. Dabei werden unter anderem Stereotypen, Vorstellungen, Klischees und Fantasien über den Orient heraufbeschworen. Klare Strukturen und Formen einer vertrauten Bildsprache werden aufgebrochen, um zu einer neuen, in sich kohärenten, konsistenten und abgeschlossenen Bildsprache überzugehen. In einem zweiten Schritt setzen sie die einzelnen Bestandteile neu zusammen. Dabei wird ein Zusammenspiel von persönlichen Ideen und externen referenziellen Elementen initiiert, die sich wechselseitig bedingen und ausdifferenzieren. Ihre künstlerische Herangehensweise zeichnet sich durch Inklusion und Kontrast aus. Die Post-Orientalisten/Post-Orientalistinnen beziehen sich auf alt bewährte künstlerische und kulturelle Praxen, denn ohne diese Anbindung wäre ein dekonstruktiver und infolgedessen subversiver Akt nicht möglich. Sujets, kulturell-kodierte Symbole, ikonische Zeichen, Gesten, Metaphern usw., werden wiederverwertet und neu in Szene gesetzt. Unterschiedliche Farbkombinationen kommen zum Einsatz, um zusätzliche Bedeutungsdimensionen in die Komposition einzuführen. Ihre entworfenen Kombinationen und Variationen von bestimmten Motiven erhalten nun einen eigenen Charakter. Die Kunstwerke folgen ihrer eigenen selbstreferenziellen, inneren Logik, die eine innovative Bildsprache mit neuen Typologien und Formen generiert. Die künstlerische Praxis impliziert sowohl dekonstruktive als auch konstruktive Elemente. Ihre Kunst hat keinen performativen, sondern partizipatorischen Charakter. (vgl. Adorno 1981) Mithilfe ihrer Kunst können Interaktionsprozesse bzw. unter anderem ein interkultureller Austausch in Gang gesetzt werden.

Im künstlerischen Zwischenraum wird ein spielerischer Umgang mit Vorgaben, Widersprüchen, Ambivalenzen und Kontingenten gepflegt. Dieser spielerische Umgang äußert sich bspw. darin, dass gängige Identitätsmuster nicht zur Gänze erfüllt werden. Dies spiegelt zum einen die Fiktionalität dieser Vorgaben und zum anderen die Unmöglichkeit bzw. Lächerlichkeit wider, sich vorgegebenen Identitätsmustern unterzuordnen. (vgl. Bhabha 2000; Minh-ha 1989)

Die Post-Orientalisten/Orientalistinnen übernehmen keine traditionellen Repräsentationsformen der Orientalin, sondern hinterfragen diese mithilfe des Konzepts der *kulturellen Differenz*. (vgl. Bhabha 2000; Papastergiadis 2005) Mithilfe der *kulturellen Differenz* wird *das Andere* konstituiert. Die Künstler/Künstlerinnen setzen bewusst kennzeichnende Elemente des Orientalismus und Exotismus ein, um durch eine *visuelle*

*Differenzierung* das *Andere* partiell zu konstruieren. Dabei führen sie stereotypisierende Elemente ein, greifen romantische, homogenisierte und kollektive Identitätsentwürfe auf und bedienen sich bewusst binär kodierter Gegensätze, Dichotomien und Kategorien. Konkret beteiligen sie sich an der kulturellen Repräsentation, indem sie sich die autoritäre Strategie zu Nutze machen. Doch erfolgt keine Identifikation mit der kulturellen Differenz, um sich nicht von dieser vereinnahmen zu lassen. Prinzipiell gerät die Logik der *kulturellen Differenz* durch diese hybride künstlerische Form ins Wanken. Die Künstler/Künstlerinnen lehnen sich gegen binäre Codierungen und starre Strukturen von Identität und Alterität auf, indem sie auf Ambivalenzen hinweisen, Ähnlichkeiten hervorheben und dadurch Praktiken der Entfremdung einführen. (vgl. Kain 2003) Mit Entfremdung meint Bhabha (2000) den emanzipativen Prozess, der sich von jeglicher aufgezwungener Identität befreit. Mithilfe der Entfremdung kann eine Transformation von Selbst- wie Fremdbildern im künstlerischen Zwischenraum vollzogen werden. Infolgedessen wird der Prozess der vorgeschriebenen Selbstdefinierung durch Fremdzuschreibung irritiert und die Auflösung des subalternen Status eingeleitet.

Ein charakteristisches Merkmal der post-orientalischen Kunst ist, dass sie in das Spannungsfeld von Macht und Autorität eingebettet ist. Nach Bhabha ist Macht ein statisches Phänomen, weil man sie entweder besitzt oder über sie nicht verfügt, wohingegen Autorität verhandelt werden muss und daher dynamisch ist. Die post-orientalische Kunst fungiert als neuer Ort dieses Verhandlungsprozesses: Nun können ehemalige de-autorisierte Personen autorisiert werden und dadurch zu Macht gelangen. Kulturell-autoritäre Repräsentationen wie Symbole, Motive und Mythen können im Zuge der hybriden Kunst neu artikuliert werden, wodurch sie andere Bedeutungen und Sinnzuschreibungen erlangen. Infolgedessen können neue Machtstrukturen eingeführt und Wissenssysteme irritiert wie destabilisiert werden. (vgl. Bhabha 2012) Der Prozess der post-orientalischen Hybridisierung übersetzt und wiederholt die Orientalerei in einem anderen Kontext und entspricht jedoch dabei nicht dem Original. Nach Do Mar Castro Varela/Dhawan (2005) würde diese Form der Hybridisierung nicht nur die zugeschriebene Identität des/der Orientalen/Orientalin fragmentieren, sondern auch die Identität und Autorität der ehemaligen Kolonisatoren selbst zerschlagen.

Die Künstler/Künstlerinnen übernehmen teilweise in ihrem Handeln charakteristische Eigenschaften der *Mimikry*. (vgl. Bhabha 2000; Stranges 2003) Sie entwickeln künstlerische Strategien der Nachahmung wie Anpassung, um Formen des Widerstands gegen dominante Strukturen einzuleiten. Die Kunstwerke des 19. Jahrhunderts und die zeitgenössischen

Fotografien sind trotz gewisser Parallelen nicht konform. Es wird deutlich, dass es sich bei den zeitgenössischen Kunstwerken um eine reformierte koloniale Kunst handelt. Außerdem kann im Sinne Bhabhas keine idente oder perfekte Nachahmung erfolgen, weil sie eine persönliche Markierung aufweist. Es fließen die selbst gesammelten Erfahrungen des/der Künstlers/Künstlerin in die Reproduktion mit ein, sodass *fremde* Elemente in den kolonialen Diskurs eingeführt und *neue post-orientalische Identitätsformen* festgemacht werden können. Wie die Mimikry kann den Post-Orientalisten/Post-Orientalistinnen eine große Handlungsmacht zugeschrieben werden, weil das Ergebnis ihres Handelns unberechenbar ist, denn sie setzen sich mit der kulturellen Autorität des Kolonialismus nicht nur auseinander, sondern fragmentieren diese. Die partielle Nachahmung des kolonialen Diskurses spiegelt seine Widersprüchlichkeiten wider. Die Fiktionalität von fixen Identitätsvorgaben und die damit verbundenen Ambivalenzen werden enthüllt, indem sie wie die Mimikry kein bestimmtes Identitätsmuster zur Gänze erfüllen.

Der künstlerische Post-Orientalismus ist als besondere Form der Hybridisierung zu beschreiben, weil Ähnlichkeiten wie Parallelen zum westlich-kolonialen Diskurs der Orientmalerei vorzufinden sind und diese zugleich dessen Bedrohung darstellen. Vor allem demonstriert diese Kunstform die fragile Konstruktion des Orientalismus Konzepts. Ein zentraler Unterschied zum Mimikry ist allerdings, dass die Kunstform des Post-Orientalismus authentisch ist. (vgl. Adorno 1981) Zudem bedient sie sich partiellen Repräsentationen des kolonialen Diskurses, um diesen ironisieren zu können. Die Künstler/Künstlerinnen unternehmen eine bewusste wie beabsichtigte Nachahmung, um sich in den Diskurs einzuklinken und Veränderungen herbeiführen zu können. Diese Form der Nachahmung impliziert auch das wesentliche Element der Reflexion. (vgl. Butler 2009)

Dominante Machtdiskurse werden von zeitgenössischen Künstlern/Künstlerinnen aus einer hybriden Zwischenposition erschüttert. Der Post-Orientalismus pflegt eine direkte Verbindung zur Gesellschaft und verfügt durchaus über das Potential eine bestimmte Wirkung auf die Öffentlichkeit zu erzielen. Ihre künstlerische Praxis überzeugt mit innovativen Denkansätzen, die manchmal radikal erscheinen. Im Rahmen der post-orientalischen Kunst sind die Anknüpfungen sowie das Spiel mit Dichotomien, Stereotypisierungen, Homogenisierungen und Essentialisierungen unausweichlich. Durch die post-orientalische Herangehensweise wird der Blick auf den Orient revidiert. Dabei werden das Konzept des Orientalismus und die damit zusammenhängenden Machtverhältnisse und Wissenssysteme durch die Einführung innovativer unterschiedlicher Repräsentationsmuster irritiert und neu ausgehandelt. Mittels Kunst wird dem einstigen mundtoten Subalternen nun eine Sprache

verliehen, wodurch es seinen Status auflöst. In der künstlerischen Projektion des Post-Orientalismus scheint das Subalterne nicht mehr zu existieren.

## **6.2. Beispiel eines post-orientalischen Kunststils: Die Henna-Kalligrafie**

Lalla Essaydis *Henna-Kalligrafie* ist das Ergebnis einer hybriden Formation. Sie führt islamisch-künstlerische Elemente in ihren Fotografien ein, wodurch sie sowohl den künstlerischen Handlungsspielraum als auch die damit verbundenen Bedeutungsdimensionen erweitert. Die Schrift ist ein zentrales Element in Lalla Essaydis Kompositionen, wo sie die männliche kodierte Kunstform der Kalligrafie mit der weiblich kodierten Kunstform der Hennabemalung vereint. Durch die Zusammenführung von zwei geschlechterkodierten Kunstformen wird ein Stilbruch begangen, weil sie die Kunststile aus ihrem ursprünglichen Kontext und dem damit verbundenen Verwendungszweck herauslöst. Allerdings kreiert diese Kombinationsform den neuen Kunststil der Henna-Kalligrafie. Ihre Henna-Kalligrafie zielt nicht nur den ganzen Frauenkörper, sondern erstreckt sich über den ganzen Bildraum. Alle möglichen Requisiten, die den Bildraum verschönern könnten und bestimmte Allüren widerspiegeln, entfernt die Künstlerin aus der Fotografie und ersetzt sie durch die Henna-Kalligrafie. Es werden nur bestimmte Figuren, Posen und Sujets der Orientalmalerei übernommen, damit die Motive oder Originalgemälde darin wieder erkannt werden. Essaydi verzichtet auf üppige Farben, orientalisches Interieur, luxuriöse Kostüme und Accessoires und kleidet die Frauen ein. Die Künstlerin löst bekannte Motive und Sujets der Orientalmalerei aus ihrem ehemaligen Kontext heraus und leitet dadurch einen dekonstruktiven Prozess ein. Einen gänzlich beschrifteten Bildraum vorzufinden ist keine gängige künstlerische Praxis und ruft Irritation bei dem/der Betrachter/Betrachterin hervor. Außerdem eröffnet die Henna-Kalligrafie viele Interpretationsmöglichkeiten. Der mit Kalligrafie übersehene und in Kleidung gehüllte Frauenkörper bricht mit dem romantischen Klischee der Orientalin. Essaydi verabschiedet sich vom traditionellen Bild der schweigenden Frau, indem ihre Frauenfigur zu Wort kommt. Da diese Frauen den/die Betrachter/Betrachterin ihre Botschaften auditiv nicht übermitteln können, werden diese in visueller/schriftlicher Form wiedergegeben. Die Geschichte dieser dargestellten Frauen beginnt mit dem geschriebenen Wort, sodass die Kalligrafie zum Sprachrohr dieser Frauen wird und womöglich den Schlüssel zu ihrer Freiheit darstellt. Wieso die Künstlerin eine nicht bzw. sehr schwer lesbare Schrift in ihren Werken verwendet, ist nicht allzu klar. Die arabische Schrift über die ganze Bildkomposition fordert den/die Betrachter/Betrachterin dazu auf, gelesen und dechiffriert werden zu müssen. Es ist jedoch offensichtlich, dass es sich hierbei um keine profanen Botschaften handeln kann.

### 6.3. Der post-orientalische Künstlertypus als neue künstlerische Avantgarde

Man kann durchaus behaupten, dass die Biographie des/der post-orientalischen Künstlers/Künstlerin ihm/ihr ein kulturelles wie künstlerisches Spielfeld eröffnet. (vgl. Bekhrad 2012; Carmichael 2010) Es wird eine hybride Position eingenommen, weil er/sie von entgegengesetzten Kulturen geprägt worden ist. Die unterschiedlichen Lebenskulturen werden in den Fotografien reflektiert. Youssef Nabil erklärt in einem Interview, dass seine Werke autobiographisch geprägt sind: *“We talk about issues that are related to us; we cannot do work that we have no relation to.”* (Nabil/Neshat 2008: 13) Hassan Hajjaj nutzt die Kunst als Projektionsfläche, die seine Identität und Lebensart widerspiegeln soll: *“I’m trying to create something which has as much of my identity as possible ... something that is fresh in Europe and Africa.”* (Bekhrad 2012) Die Kunst scheint als Sprachrohr zu dienen, um die eigene Geschichte zu erzählen und die persönlichen Erlebnisse mit der Außenwelt zu teilen. Die Kunst wird als Projektionsfläche für eigene Ideen und Reflexionen genutzt, wodurch das Kunstwerk Sinnträger einer spezifischen Botschaft wird. (vgl. Barthes 2012) Im Sinne Panofskys (2006) kann das post-orientalische Kunstgenre als das Ergebnis kultureller und persönlicher Erfahrungen von Personen einer spezifischen Epoche charakterisiert werden. Ihre künstlerische Arbeit stellt eine Methode dar, die eigene Identität zu reflektieren und die gemeinsame Erfahrung (die ihnen auferlegte Fremdzuschreibung des other) einzubeziehen.

Nach Minh-ha (1989) werden kulturelle wie künstlerische Grenzen erst überschritten, wenn man sich dazu gezwungen fühlt. Erst im Westen werden sich Künstler/Künstlerinnen bestimmter Raumkonzepte bewusst, weil sie durch die Erweiterung ihrer räumlichen Dimension auch neue kulturelle Vorstellungen (die mit diesen Orten verbunden sind) kennenlernen. Ihre physische Mobilität ermöglicht es ihnen, sich zwischen unterschiedlichen Orten zu bewegen, wodurch sie ein bestimmtes Maß an künstlerischer wie kultureller Unabhängigkeit erlangen. Die physische Flexibilität führt zur inneren Mobilität, sodass sie zu bestimmten Orten zurückkehren und diese sowohl neu verstehen lernen als auch für sich rekonstruieren. In ihren Arbeiten werden Räume einem Wandel unterworfen. Ihre visualisierten Subjekte übertreten klar gesetzte Grenzen und finden sich dadurch in einem undefinierten kulturellen und künstlerischen Raum wieder. (vgl. Carlson 2005; Errazzouki 2012; Mernissi 2009)

Die hybride Lebensart der Künstler/Künstlerinnen findet sich in ihren Werken wieder. Ihr Arbeitszugang ist genreübergreifend: In der künstlerischen Praxis führen sie verschiedene Perspektiven und Kunststile zusammen, wodurch ein mehrdeutiger sowie ambivalenter Raum erzeugt wird. Darin finden sich Repräsentationen aus unterschiedlichen künstlerischen Feldern, Orten, Kulturen und Zeiten wieder. Da sie sich gegen fest eingefahrene kulturelle und künstlerische Traditionen auflehnen, leiten sie eine Form der Rebellion ein. Sie pflegen einen persönlichen und emotional geleiteten künstlerischen Arbeitsansatz. Post-Orientalisten/Post-Orientalistinnen reflektieren soziale Umstände der gegebenen Zeit und halten in ihren Kunstwerken gesellschaftliche Veränderungen fest, sodass ihre Kunstwerke auf soziale sowie politische Spannungen hinweisen können.

Die Post-Orientalisten/Post-Orientalistinnen sind im Sinne Saids (1994b, 2009) als Wanderer, Nomaden und Vagabunden zu definieren, die strukturelle Veränderungen hervorbringen können. Diese strukturellen Veränderungen sind auf reflexive Akte zurückzuführen und als Befreiungsprozesse zu verstehen. Dabei wird die Vergangenheit neu gegliedert, um das Trauma der Kolonialisierung und ihre Folgen aufzuarbeiten. Sich von der konstruierten Machtbeziehung Herr/Herrin-Sklaven/Sklavin zu befreien erfordert eine ständige Subversion von Identität und Autorität. (vgl. Fanon 1978, 1980) So gesehen ist die post-orientalische Kunst kein ruhender Akt der Intro- oder Retrospektion, sondern von Dynamik geprägt. Der Post-Orientalismus ist durch die bewusste kritische Reflexion zeitgenössischer kolonialer und imperialer Einflüsse sowie Wissensbestände charakterisiert und bedingt ein post-orientalisches Bewusstsein. Die Herausbildung eines post-orientalischen Bewusstseins benötigt eine Toleranz gegenüber Ambiguität sowie Offenheit in Bezug auf Widersprüchlichkeiten und Unklarheiten, denn unterschiedliche Wissensformen und Standpunkte zu vereinbaren, erfordert Flexibilität, Sensibilität und Reflexivität. (vgl. Anzaldúa 1999)

Dieses Kunstgenre kann auch als eine Art der Anti-Kunst definiert werden, weil hier die individualistische Vorgangsweise des/der Künstlers/Künstlerin im Vordergrund steht. (vgl. Ades 1978) Die Post-Orientalisten/Post-Orientalistinnen greifen auf unbewusste Erfahrungswelten zurück und eröffnen neue Perspektiven auf die alltäglich gelebte Logik. Der Post-Orientalismus folgt sowohl einem anarchistischen als auch revolutionären Ansatz, sodass er als eine neue Form der künstlerischen Avantgarde gedeutet werden kann. (vgl. Adorno 1981) Die dazugehörige Kunst verfügt über ein starkes gesellschaftskritisches Potential, weil

gesellschaftliche Prozesse, Themen und Problemstellungen reflektiert und sinnlich erfahrbar gemacht werden.

#### **6.4. Geschlecht und Sexualität im künstlerischen Post-Orientalismus**

Im künstlerischen Post-Orientalismus dominiert die Frauendarstellung. Dies ist darauf zurückzuführen, dass die exotisch-erotische Orientalin ein bedeutendes künstlerisches Motiv der Orientmalerei ist und von den Künstlern/Künstlerinnen aufgegriffen wird. Der imaginierte Orient scheint nach wie vor feminin zu sein, allerdings mit einer anderen Akzentuierung und Botschaft. Die post-orientalischen Frauenbilder können als das Gegenteil von passiv, willenlos und willig aufgefasst werden, sodass man diesen künstlerischen Diskurs sowohl emanzipativ als auch feministisch bezeichnen kann. Doch dürfen die Künstler/Künstlerinnen nicht als Fürsprecher/Fürsprecherinnen oder Repräsentanten/Repräsentantinnen der arabischen Frau betrachtet werden. (vgl. Klingenberg 2009; Lane 1995; Lewis; 1995; Yegenoglu 1998)

In der post-orientalischen Fotografie wird die imaginäre Einnahme und sexuelle Eroberung des femininen Orients vom maskulinen Okzident verhindert und durch folgende Maßnahmen initiiert:

##### **6.4.1. Offensive Kritik des Geschlechterverhältnisses**

Die post-orientalistischen Fotografien offenbaren eine neue Perspektive auf die Orientalin. In diesem Bildgenre werden unterschiedliche Denkbilder, Stereotypisierungen und gängige Vorstellungen über die Orientalin aufgegriffen. So ist in allen post-orientalistischen Kunstwerken das Geschlechterverhältnis ein wesentliches Thema. Das Geschlechterverhältnis ist eine gesellschaftlich-soziale Organisationsform, die Mann und Frau zueinander in Beziehung setzt. Diese Beziehung ist durch Macht- und Herrschaftsstrukturen geprägt. Deshalb ist das Geschlechterverhältnis als flexible und nicht statische Gegebenheit anzusehen. Das Geschlechterverhältnis wird unter anderem durch Interaktionen, Institutionen, leibliche Aneignung, sozialpsychologische Aspekte und diskursive Macht (bspw. symbolische Ordnung und Sprache) usw. initiiert und ist daher als konstruktiver Prozess zu verstehen. (vgl. Butler 2009; Reuter/Villa 2010) Die Künstler/Künstlerinnen klinken sich in diesen Konstruktionsprozess ein und können Veränderungen herbeiführen, indem sie diese Frauenbilder durch neue Repräsentationsformen hinterfragen.

In Hassan Hajjajs Werk *Coca-Cola* trägt die Frau eine kufiya-djellabah. Diese neu kreierte hybride Kleidungskreation hebt die Kämpfernatur ihrer Trägerin hervor und vermittelt die Botschaft, dass sich diese Frau gegen jegliche imperialistische und/oder kolonialistische Macht und das damit verbundene Frauenbild auflehnt und wehrt.

Youssef Nabils inszeniert seine künstlerischen Szenen äußerst glamourös und besetzt die Rollen der Mealema und Odaliske mit berühmten und erfolgreichen Frauenpersönlichkeiten. Natacha Atlas und Fifi Abdou verkörpern die emanzipierte und moderne ägyptische Frau, die ihr eigenes Schicksal in die Hand nimmt und sich keinem Mann unterordnet.

Khattaris Version der Berberin kann als erneuter Feldzug gegen alle auferlegten stereotypen Zuschreibungen der Orientalin verstanden werden. Diese Frau fordert nun ihr Recht auf Selbstbestimmung ein und befreit sich von jeglichen kulturellen, sozialen, religiösen und historischen Konventionen. Die Berberin begeht durch ihren angedeuteten Selbstmord einen Akt der Entfremdung. Durch diese Aktion vollzieht sie eine Entmystifizierung der orientalistisch-exotischen Fantasie. (vgl. Berger 2002) Vernet-Lecomtes verschönerndes und harmloses Frauenbild der Berberin wird durch Khattaris Version einer emanzipierten und selbstbewussten Frau ersetzt.

Mit der Beschriftung des weiblichen Subjekts symbolisiert Lalla Essaydi die komplexe Frauenidentität im arabischen Raum. Insbesondere ist die gegenwärtige Lage der Frau im arabischen Raum von Spannungen zwischen Patriarchat, starren traditionellen Geschlechterrollen, Islam, Feminismus und Moderne geprägt. (vgl. Essaydi 2009; Mernissi 2009) Ebenso repräsentiert Essaydi in ihren Werken eine richtige Orientalin bzw. *woman of color*. (vgl. Anzaldúa 1999; Ziadeh 2011) Man könnte diesen Akt als eine Berichtigung der fremd auferlegten orientalistischen Identität deuten, denn in der erotischen Orientalmalerei des 19. Jahrhunderts wird keine *woman of color* repräsentiert, sondern das Idealbild einer weißen europäischen Frau. (vgl. Leitzke 2001; Lemaire 2010) In Ingres Werk *La Grande Odalisque* wird der Sklavenstatus durch die Erotisierung der Frau verborgen, wohingegen die Odaliske in Essaydis Adaption eher wie eine Sklavin wirkt.

Alle Künstler/Künstlerinnen führen eine *Distanz* zwischen dargestelltem Subjekt und Betrachter/Betrachterin ein, wodurch das weibliche Subjekt den Bildraum für sich einnehmen kann. Dies kann zum einen als eine Art *Schutzmechanismus* und zum anderen als *Respekteinforderung* interpretiert werden. Die Frauen scheinen allein zu bestimmen,

inwiefern oder ob sie uns überhaupt Einblicke in ihre persönlichen Momente gewähren wollen.

Die Künstler/Künstlerinnen beteiligen sich am Konstruktionsprozess einer neuen emanzipierten arabischen weiblichen Identität, die sie der Öffentlichkeit repräsentiert. Mithilfe ihrer Kunst scheinen sie die arabischen Frauen von westlichen sowie arabischen patriarchalen Frauenbildern befreien zu wollen.

#### **6.4.2. Sexualität als Machtinstrument**

Es scheint unvermeidbar, dass die Künstler/Künstlerinnen den *Discourse of Heterosexuality* (Hastings 2011) umgehen und nicht reproduzieren. Allerdings wird die einstige ungleiche Beziehung zwischen den Geschlechtern, die einen starken und einen schwachen Partner voraussetzt, aufgehoben und durch ebenwürdige Partner ersetzt. Dabei setzen die Künstler/Künstlerinnen Sexualität als Machtinstrument ein. Es ist jedoch eine andere Form der weiblichen Sexualität, die sie in ihrer post-orientalischen Fotografie repräsentieren: Es ist eine feminine Sexualität, die von der Frau selbst ausgeht und daher nicht als verwerflich gilt. Die visualisierten Frauen wirken selbstbewusst und können autonom über ihre Sexualität wie Weiblichkeit zu bestimmen.

Alle Künstler/Künstlerinnen haben durchschaut, dass die Sexualität ein wichtiges Machtinstrument ist. Der Künstler Youssef Nabil präsentiert eine neue Form der *selbstbewussten weiblichen Sexualität*. Die anderen Künstler/Künstlerinnen leiten eine sogenannte *Ent-Sexualisierung* der Figuren ein. Auf beide Repräsentationsformen soll folgend eingegangen werden.

##### **6.4.2.1. Einführung einer neuen Form der femininen selbstbewussten Sexualität**

Youssef Nabil spielt bewusst mit Konnotationen des Erotischen und Exotischen. In seinen Werken umgibt die Frau eine erotische Aura. Sie betört ihr Gegenüber durch ihre unterschwellige laszive Weiblichkeit, wobei ihre glamouröse Präsenz in den Vordergrund tritt und sie dadurch keineswegs vulgär wirkt. Nabil provoziert die patriarchal-heterosexuelle Norm, indem er Fifi Abdou eine Wasserpfeife rauchen lässt. Die Wasserpfeife ist sexuell konnotiert, weil sie als Phallussymbol fungiert. (vgl. Butler 1995; Lacan 1978) Abdou mutiert zur symbolischen Phallusträgerin, sodass Nabil die hegemoniale Ordnung und damit verbundene männliche Sexualität provoziert. Ebenso scheint die Mealema eine Frau mit

positivem Körpergefühl und sexuellem Selbstbewusstsein zu sein. Sie wirkt wie eine starke Frauenpersönlichkeit, die ihr eigenes Schicksal aktiv in die Hand nimmt und sich keineswegs unterordnen lässt und passiv gibt. Abdou scheut sich nicht davor, den/die Betrachter/Betrachterin mit einem offensiven Blick zu konfrontieren und den Bildraum als ihr Reich zu markieren. Es wird in dieser Inszenierung nicht zugelassen, dass die Mealema von dem/der Betrachter/Betrachterin als Sexobjekt aufgefasst wird, denn sie agiert mit dem/der Betrachter/Betrachterin auf gleicher Augenhöhe und wirkt zudem unnahbar. Ihr Erscheinungsbild widerspricht sowohl gängigen Rollenbildern von Männlichkeit und Weiblichkeit als auch der geläufigen künstlerischen Darstellung einer Orientalin.

#### **6.4.2.2. Ent-Sexualisierung der Orientalin/des Orientalen**

Bei allen zeitgenössischen Kunstwerken werden die Frauen *eingekleidet*, wodurch eine mögliche Demütigung aufgehoben wird. Zudem wird signalisiert, dass diese Frauen sexuell nicht verfügbar und gehorsam sind. Das Nackt-Sein dieser Exotinnen bzw. des other steht nicht mehr im Zentrum der zeitgenössischen Werke. Die Frauen werden nicht mehr auf ihre Nacktheit reduziert. Sie können nicht mehr von dem/der Betrachter/Betrachterin eingenommen und infolgedessen objektiviert werden. (vgl. Berger 2002; Clark 1980)

Bei Hassan Hajjaj und Lalla Essaydi wird eine Form der Ent-Sexualisierung eingeführt, bei der die Figuren *androgyn* dargestellt werden.

In Hajjajs *Rubbish Odalisque* kann das Geschlecht der Person nicht festgestellt werden. Ihr Gesicht ist verdeckt, ihre Kleidung weit geschnitten und im Unisex-Stil. Essaydi entfernt in ihren Fotografien jegliche feminine Akzentuierung. Sie hebt die sexuelle Konnotation im Bildraum auf, was durch die androgyne Darstellung der abgebildeten Frauen verstärkt wird: Die Haare sind verdeckt, der Körper in Stoff gehüllt und die Frauen nicht mit Perlen oder Gold geschmückt. Die geschlechterneutrale, verhüllende Kleidung gibt uns keine Auskunft über das Geschlecht der dargestellten Personen, außerdem werden Körperregionen wie Brust, Becken, Schulterbreite usw. verdeckt. Nur die zarten Gesichtszüge der Modelle deuten auf das weibliche Geschlecht hin.

Majida Khattari vollzieht in ihrem Werk *Favorite Dechue* eine *Untergrabung der männlichen Dominanz und Autorität*. Das *Erscheinungsbild des Hausherrn* wird nicht an das Original adaptiert und kann als das komplette Gegenteil von dem, was sich der/die Betrachter/Betrachterin unter einem *männlichen Orientalen* vorstellen würde, aufgefasst

werden. Die Künstlerin untergräbt seine Männlichkeit durch seine *androgyne Präsenz*, seinen *Kleidungsstil* und sein *niedriges Alter*.

## 6.5. Post-orientalische Identitätsentwürfe

Die Künstler/Künstlerinnen repräsentieren Identitätskonzepte, die im krassen Kontrast zu jenen der Orientalmalerei stehen. Ihre neuen Entwürfe von Identität sind als post-orientalisch zu bezeichnen, weil sie aus der Auseinandersetzung mit dem herkömmlichen künstlerischen Orientalismus resultieren. Dabei sollen diese nicht als Fortführung des bestehenden Orientalismus verstanden werden, sondern als ein konstanter Bruch. Außerdem dürfen diese post-orientalischen Identitätskonzepte keineswegs als starre Phänomene aufgefasst werden, da prinzipiell jede Identität einem stetigen Wandel unterworfen ist.

Die neu evozierten Frauenbilder überschreiten den vom Westen zugelassenen Grad an Authentizität, indem sie die ihnen auferlegten Grenzen überschreiten. Hiermit wird die Denkfigur des *authentischen mystischen Orients* in seiner Struktur fragmentiert, weil den Frauen neue Eigenschaften zugeschrieben werden können und sie somit eine andere Form der Authentizität hervorbringen. Nach Minh-ha Auffassung hinterfragen die Künstler/Künstlerinnen *Identität und Authentizität auf ihre reduzierte Differenz*. (vgl. Minh-ha 1989) Nun ist die Orientalin nicht mit der ihr zugestanden Form der Differenz konform und bricht mit konventionellen Identitätsbildern. Nach Minh-ha (1991) handelt das Subjekt seine Identität selbst aus, indem es mit kulturellen Vorgaben bricht und diese neu interpretiert. Dieser Vorgang kommt Bhabhas *authentischem Identitätskonzept* sehr nahe. Im künstlerischen Zwischenraum werden neue *post-orientalische Identitätsentwürfe* hervorgebracht. Die Künstler/Künstlerinnen versuchen die auferlegte Identität umzustürzen, zu zersetzen und neu zu definieren bzw. vollziehen eine Form der *Subversion*. Post-Orientalisten/Post-Orientalistinnen spielen bewusst mit den Konnotationen des Erotischen und Exotischen, die den Orientalismus evozieren. Doch besteht der zentrale Unterschied zum klassischen Orientalismus darin, dass der/die Orientalen/Orientalin nicht in eine geschwächte Position oder Opferrolle gesetzt wird. Die Künstler/Künstlerinnen reproduzieren komplexe und ambivalente Situationen, indem sie Dichotomien des Okzidents und Orients einander gegenüberstellen. Dabei enthüllen sie gängige Stereotype und die koloniale Diskrepanz, das *other* für sich einnehmen zu wollen. Die von den Post-Orientalisten/Post-Orientalistinnen eingeleitete Transformation wandelt das ehemalige minderwertige Fremde nun zu einem gleichberechtigten Partner. Dennoch bleibt die Konnotation des Exotischen wie Fremden

vorhanden, wobei eine neue Form der *Authentizität* herbeigeführt und die westliche Herrschaftsstrategie unterminiert wird. Die Künstlerszene knüpft an das Konzept des *other* an und vollzieht Grenzüberschreitungen: *going beyond barriers*. Dabei verwischt sie klare Grenzziehungen und dehnt einengende Kategorisierungen aus. (vgl. Bhabha 2000; Minh-ha 1989, 1991)

Der post-orientalische visuelle Diskurs spiegelt nicht nur komplexe Identitätsbilder einer globalisierten Welt und/oder ein neues Frauenbild im arabischen Raum wider, sondern kann eine *Entmystifizierung* der orientalischen Fantasie einleiten. (vgl. Berger 2000) Hajjaj konfrontiert uns mit unterschiedlichen und außergewöhnlichen Versionen der Odaliske. Khattari löst im Werk *Berbère* die Frau aus ihrer romantischen und fantasievollen Kulisse heraus. Essaydi entfernt alle möglichen Requisiten, die den Bildraum verschönern könnten und bestimmte Allüren widerspiegeln. Die drei Künstler/Künstlerinnen repräsentieren resolute und emanzipierte Frauen, wohingegen Nabils künstlerische Inszenierung eine neue Form der Mystifizierung etabliert. Er beschwört einen anderen Mythos der Ägypterin herauf: Sie ist stark, unnahbar, glamourös, authentisch und emanzipiert. Zudem geht sie selbstbewusst mit ihrer weiblichen Sexualität um und ordnet sich niemandem unter.

Zum einen repräsentieren die Post-Orientalisten/Post-Orientalistinnen neue positive Frauenbilder, die sich von der herkömmlichen Vorstellung einer unterwürfigen Orientalin entfernen. (vgl. Mernissi 2001, Klinkenberg 2009, Wanko 2003) Zum anderen demonstrieren sie, dass das zeitgenössische kulturelle Konzept von Identität ein sehr komplexes Phänomen darstellt, denn ihre Kunst zeigt auf, dass in der heutigen Zeit lokale und globale Prozesse ineinander übergehen. Hajjaj behandelt das Phänomen der kulturellen Globalisierung und seiner regionalen Auswirkungen in Form der Glokalisierung. (vgl. Appadurai 1996; Beck 2007a; 2007b; Kreff et al. 2011; Robertson 1998) Khattaris Werk der Berberin ist nicht nur eine Anspielung auf die westliche Orientalmalerei, sondern auch auf das zeitgenössische Geschehen: Bspw. Terror, soziale Stellung der arabischen Frau im arabischen und westlichen Raum usw.

Vor allem zeigen die Künstler/Künstlerinnen auf, dass in Zeiten der Globalisierung eine bestimmte Folklore gelebt bzw. ein Revival von Traditionen vollzogen wird. So symbolisieren traditionelle Kleidungsstücke oder bestimmte Handlungen die Verbundenheit der dargestellten Person mit ihrer Herkunftskultur. Zudem wird signalisiert, dass die Globalisierung und Verwestlichung noch nicht soweit vorgedrungen ist, dass auf altbewährte

Traditionen verzichtet wird. Bspw. trinkt die Odaliske (Werk *Coca-Cola*) arabischen Tee oder Kaffee anstelle von Coca-Cola. Das Trinken von Tee/Kaffee ist ein altbewährtes arabisches traditionelles Ritual. Hajjajs Odalisen-Werke drücken alle Respekt gegenüber marokkanischen Traditionen aus und spiegeln eine kulturelle Verbundenheit wider. So werden die Personen in angemessene Kleidung gehüllt, die traditionelle marokkanische Elemente inkludiert. Ihr Auftreten entspricht der marokkanisch-islamischen Kleiderordnung, weil es nicht sexuell aufreizend ist. In Nabils Werk *Mealema* trägt Fifi Abdou einen Schleier und eine djellabah, die ihre traditionelle Verbundenheit bestärkt. Es vermittelt ihre Bodenständigkeit, die Einhaltung altbewährter Normen- und Werte sowie sexuelle Prüderie. Zieht man das Werk *Nefusa* des Orientalers Leopold Carl Müller zum Vergleich heran, so trägt die Frau ebenso eine schwarze djellabah. Allerdings erfüllt dieses traditionelle Kostüm die Funktion, sie als Orientalin auszuweisen. Fifi Abdous Konsum der Wasserpfeife anstelle von Zigaretten kann auch als eine mögliche Verknüpfung zu lokalen traditionellen Werten und Normen interpretiert werden.

## **6.6. Künstlerische Strategien der Entmachtung, um den subalternen Status aufzulösen**

Es können sechs unterschiedliche künstlerische Strategien der Entmachtung identifiziert werden, die durch die Bildsprache zum Einsatz kommen. Dabei wird der Versuch gestartet, den subalternen Status des other aufzulösen. (vgl. Spivak 1999, 2008) Auf die eingesetzten Formen der Entmachtung soll im Folgenden genauer eingegangen werden.

### **6.6.1. Angewandte Subjektivierungsprozesse: Der Wandel vom Objekt zum Subjekt**

Die Kunst eröffnet den Künstlern/Künstlerinnen ein Praxisfeld der Subjektkonstitution bzw. subjektiven Entfaltung des vermeintlichen other und der damit verbundenen Auflösung seines subalternen Status. Die Frauenfiguren der Orientalmalerei unterliegen in den zeitgenössischen Fotografien einem Transformationsprozess, weil sie vom ehemaligen Objekt zum Subjekt mutieren. Durch ihre neue Darstellung wirken die Frauen resolut, selbstbewusst und authentisch. Sie projizieren nicht mehr das Bild des hilflosen, willenlosen und sich zu unterwerfenden Objekts. (vgl. Mernissi 2001) Dabei wenden die Künstler/Künstlerinnen folgende Strategien der Subjektivierung an:

- Es werden keine objektivierten Aktdarstellungen, sondern subjektive *Porträts* visualisiert. Die Frauen werden nicht als weiblicher Akt dargestellt, durch den sie auf ihre Nacktheit reduziert und somit ihrer Persönlichkeit beraubt werden würden. Eine vom/von der Betrachter/Betrachterin erwartete Aktdarstellung entpuppt sich als ein Einzelporträt, bei dem nun die Persönlichkeit der Frau im Vordergrund steht. Durch die individuelle Inszenierung der Frauen kommt nun ihre Subjektivität zum Vorschein.
- *Die Frauenfiguren verfolgen nicht die Intention, ihr Gegenüber zu verführen oder diesem zu imponieren.* Die visualisierten Augenblicke erfüllen nicht die Erwartungen und die damit verbundenen Bedürfnisse des/der Betrachters/Betrachterin. Die dargestellten Personen stehen ausschließlich für sich selbst und lassen sich nicht von ihrem Gegenüber definieren.
- *Ihre Subjektivität kommt durch ihre starke und authentische Präsenz zum Vorschein.* Die Frauen agieren auf gleicher Augenhöhe mit dem/der Betrachter/Betrachterin. Manchmal scheint die Frau sogar die Kontrolle über diesen Moment zu übernehmen und die Bildkomposition zu dirigieren. Bei allen Werken dieses Bildgenres geht ein *Widerstand* von den Subjekten aus. Die orientalischen Frauen kommen nun selbst zu Wort und wehren sich gegen Fremdzuschreibungen. Bspw. wird in Lalla Essaydis Werken das Konzept der schweigenden Frau durch das geschriebene Wort durchbrochen.
- *Das Subjekt kann nicht vom Gegenüber eingenommen werden, was seine Objektivierung verhindert.* So werden Situationen inszeniert, die eine bestimmte Distanz zum Gegenüber einführen und unüberwindbare Barrieren setzen. Möglicherweise wird durch diese Distanz eine gewisse Form des Respekts eingeführt. Lalla Essaydi führt diese Distanz unter anderem durch die Beschriftung der Subjekte ein. Ihre Almeida nimmt den Bildraum nur für sich ein, indem sie diesen durch ihre Performance dominiert. Youssef Nabils Frauendarstellungen wirken durch ihre Glorifizierung unnahbar. Zudem verleiht er seinen Figuren das Gesicht berühmter, erfolgreicher sowie emanzipierter Frauen und scheint diese als neue Ikonen zu feiern. Ebenso können die dargestellten Frauen nicht von dem/der Betrachter/Betrachterin eingenommen werden, weil sie *suggestive Haltungen* einnehmen. Außerdem besetzen sie einen *unbestimmten Status*, da ihre Darstellung zwischen Realität und Fantasie oszilliert.
- Ein Subjektivierungsprozess erfolgt durch die *direkte Konfrontation* mit dem Gegenüber durch den Blick, die Mimik, die Gestik und/oder die Handlung der

visualisierten Person. Der/Die Betrachter/Betrachterin wird mit den intensiven Emotionen des Subjekts konfrontiert, was bei ihm/ihr bestimmte Emotionen auslösen kann. Dieser emotionale Interaktionsprozess zwischen Betrachter/Betrachterin und betrachteter Person schreibt allen Beteiligten eine Form der Subjektivität zu. Ebenso schließt die emotionale Konfrontation mit dem/der Betrachter/Betrachterin ihn/sie unmittelbar in den Bildraum mit ein.

- *Rassistische Elemente* werden aus dem Bildraum entfernt. Die Künstlerinnen Majida Khattari und Lalla Essaydi entfernen in ihren Kompositionen alle rassistischen Elemente. So wird in Khattaris Werk *Favorite Dechue* die Assistenzfigur des schwarzen Eunuchen herausgenommen. In Essaydis Komposition *Les Femmes du Maroc #1* wird der Sklaven-Status durch eine ästhetische Assimilierung an die anderen Frauen aufgelöst: Alle Frauen tragen dieselbe Kleidung und verfügen über die gleiche Hautfarbe. Die zwei Künstlerinnen vollziehen dabei einen relevanten Akt: Der/Die farbige Sklave/Sklavin wird nicht als Symbol für Macht und Reichtum eingesetzt. Der Bruch mit einer bestimmten Repetition von Figuren unterminiert die Präsenz und die damit verbundene Bedeutung, anstelle diese zu bestärken, denn die Herauslösung des/der schwarzen Sklaven/Sklavin aus dem Bildkontext entkräftet ihre gesellschaftliche Wahrnehmung als solche. Ein anderes Beispiel für die Elimination rassistischer Kodierungen ist in Majida Khattaris Werk *Favorite Dechue* präsent. Alle abgebildeten Figuren verfügen nun über dieselbe helle Hautfarbe, die auf ihre europide Abstammung hindeutet. Dies soll vermutlich einen Identifikationsmoment mit dem/der westlichen Betrachter/Betrachterin auslösen. Diese können sich dem Gegenüber nicht mehr überlegen fühlen, weil keine Differenz zwischen dem/der Betrachter/Betrachterin und der betrachteten Person besteht. Das *other* wird nicht als solches wahrgenommen, sondern als *same* identifiziert. (vgl. Ferreira 2003)

### 6.6.2. Die Unterbindung des voyeuristischen Vergnügens

Die weibliche Darstellung der Orientalerei basiert auf der Theorie des Blicks: *theory of gaze*. (vgl. Kassatly Bagnole 2005) In der Orientalerei ist die Orientalin dem männlichen Blick – *male gaze* - ausgesetzt und von diesem geprägt. (vgl. Shohat 1990) Diese Form des eingesetzten Blicks ist eine Strategie, um sich den Orient anzueignen und den Kolonialismus zu legitimieren. Der Blick scheint von den Post-Orientalisten/Post-Orientalistinnen als Machtinstrument ausfindig gemacht worden zu sein und dient als Anknüpfungspunkt für ihre

künstlerische Arbeit. Es gelingt den Künstlern/Künstlerinnen eine charakteristische Eigenschaft der Orientalmalerei zu manipulieren: *den voyeuristischen Blick*. (vgl. Essaydi 1999; Kaplan 1993; Mulvey 1996) Die Verhüllung des Frauenkörpers macht diesen für den/die Betrachter/Betrachterin nicht mehr verfügbar, wodurch er/sie nicht mehr die Position des/der beobachtenden Voyeurs/Voyeurin einnehmen kann. Unter anderem wird er/sie nun selbst von den Frauen wahrgenommen, mitunter auch beobachtet. Alle Akteure begegnen sich nun auf der gleichen Augenhöhe bzw. der gleichberechtigten Ebene der Konfrontation, sodass eine neue Version von Macht und Autorität inszeniert wird. Es ist nicht mehr eindeutig, wer nun das eigentliche *other* in dieser künstlerischen Szene ist: Sind es die dargestellten Figuren im Bild oder der/die Betrachter/Betrachterin?

Die Gemälde der Orientalmalerei sind so gestaltet, dass sie den/die Betrachter/Betrachterin in den bildlichen Raum einladen und zum Voyeurismus verführen. Wohingegen Lalla Essaydis Kunstwerke in ihrer Kompositionen so dicht sind, dass diese im ersten Moment auf den/die Betrachter/Betrachterin undurchdringlich wirken.

Die Odaliske in Hajjajs Werk *Rubbish Odalisque* hinterlässt den Eindruck, dass er/sie sein Gegenüber nicht verführen oder ihm gefallen, sondern es irritieren möchte. Die ansonsten so anzügliche Odaliskens-Pose verliert ihre sexuelle Konnotation durch die unästhetische Kleidung, die Gesichtslosigkeit des Modells und den dadurch vermiedenen Blickkontakt und die fehlende erotischen Atmosphäre, die stark von der Kulisse abhängt. Hajjajs Fotografie bricht mit allen romantischen Konnotationen der Odaliske und wirkt jeglichem Voyeurismus entgegen.

Im Sinne Lacans (1978) konstituiert der männliche Blick das objektivierte Dasein der Orientalin und schwächt ihre Subjektivität ab. Die Orientalin wird von einer Außenperspektive aus wahrgenommen und definiert, die den Prozess der Entfremdung einleitet und dadurch eine Spaltung des Subjekts herbeiführt. Im Post-Orientalismus wird der Prozess dieser Entfremdungsform aufgehoben, indem eine Zuschreibung des eigenen Ich durch den *fremden männlichen Blick* verhindert wird. Die Orientalin verhindert ihre Vereinnahmung durch den patriarchalen männlichen Blick, indem sie nicht zum Objekt der Skopophilie mutiert. Die orientalische Frau wird nicht mehr zum voyeuristischen Fetisch, das den Betrachter in seiner Männlichkeit bestätigen sowie seine sexuelle Begierde stillen und die damit verbundene patriarchale Struktur stärken soll. (vgl. Bhabha 2000; Mulvey 1996) Von den Künstlern/Künstlerinnen wird ein emanzipatorischer Akt eingeleitet, weil sie die Orientalin aus den Fängen des Patriarchats und der kolonialen Kontrolle befreien. (vgl.

Landry/MacLean, 1996; Spivak 1999; 2008) Die Künstler/Künstlerinnen repräsentieren ein authentisches wie selbstbewusstes weibliches Subjekt. Dadurch wird die herkömmliche *Doppelmarginalisierung der orientalischen Frau* abgeschwächt. (vgl. Nochlin 1991) Zum einen wird die Unterdrückung der Orientalin als Frau durch die maskuline Dominanz aufgehoben, denn ihre Darstellung verfolgt nicht das Ziel, das sexuelle Begehren des Mannes zu stillen. Zum anderen wird dem/der Betrachter/Betrachterin die Marginalisierung der visualisierten Frau als *other* erschwert, weil sie weder objektiviert noch ihrem Gegenüber unterlegen ist.

### **6.6.3. Die Einführung neuer Formen des Blickkontakts**

Im Sinne Kaplans (1993) ist es den Künstlern/Künstlerinnen gelungen, die Orientalin von ihrer Objektivierung zu distanzieren, indem sie patriarchale Strukturen und Mythen durchschaut, reflektiert und verstanden haben. Erst durch dieses reflexive Bewusstsein können erforderliche Strategien sowie Repräsentationsformen eingesetzt werden, um sich in diesen künstlerischen Diskurs einzuklinken und diesen auch zu verändern. Die Künstler/Künstlerinnen sind sich über den objektivierten Status der Orientalin im Klaren, sodass der weibliche Körper im Post-Orientalismus ebenso als Spektakel aufgefasst wird. Die Künstler/Künstlerinnen schwächen den imperialen und männlich-patriarchalen Blick aber durch bestimmte Strategien ab, da sie wissen wie körperliche Repräsentationsformen funktionieren, die bestimmte Mythen um die Orientalin evozieren sollen. Die Post-Orientalisten/Post-Orientalistinnen wissen auch, wie sie die Repräsentationsformen dieses visuellen Diskurses der Orientmalerei manipulieren können, um die Orientalin neu zu positionieren.

Bei den post-orientalistischen Fotografien können zwei Formen des Blickkontakts ausgemacht werden: Zum einen der direkte und offensive Blick des dargestellten Subjekts, bei dem die Konfrontation mit dem/der Betrachter/Betrachterin gesucht wird. Zum anderen vermeidet das dargestellte Subjekt den Blickkontakt mit dem/der Betrachter/Betrachterin, indem es ihn/sie ignoriert. Im Folgenden sollen diese zwei Formen des Blickkontakts genauer beschrieben werden.

### 6.6.3.1. Konfrontation: Der direkte und offensive Blick

Der Gesichtsausdruck und Blick der visualisierten Personen ist von Relevanz, denn er ist offensiv und konfrontativ. Die Figuren sind sich in folgenden Fotografien über die Präsenz ihres Gegenübers im Klaren: *Ilham*, *Natacha Atlas*, *Mealema*, *La Grande Odalisque* und *Dancer #12*. Die Form des hergestellten Blickkontakts konfrontiert den/die Betrachter/Betrachterin mit seiner/ihrer Schaulust. Es scheint fast so, als ob nun der/die Betrachter/Betrachterin ihrem Blick ausgesetzt ist und es kein Entkommen gibt. Nun befinden sich alle Akteure/Akteurinnen auf einer gleichberechtigten Ebene der Konfrontation. Jedes mögliche voyeuristische Vergnügen der betrachtenden Person wird unterbunden. Bspw. wirkt Ingres Odaliske lieblich, devot und unterwürfig. In Lalla Essaydis neuer Interpretation der Odaliske bestimmt nun die Frau, wie sie gesehen werden will und sie wirkt dadurch resolut. Der in der Orientalmalerei eingesetzte de-zentrierte, unklare, vage, diffuse, scheue oder neckische Blick wird durch einen direkten und konfrontativen Blick ersetzt. Nabils *Mealema* und *Natacha Atlas* oder Essaydis *Dancer #12* scheinen ihr Gegenüber zu hypnotisieren und sogar die Kontrolle über diese Situation zu haben. Diese direkte Blickkonfrontation schließt die betrachtende Person in die Szene mit ein, fesselt ihre Aufmerksamkeit und macht sie im selben Moment angreifbar.

In solchen Situationen kann das Machtverhältnis zwischen Betrachter/Betrachterin und betrachteter Person bzw. zwischen Kolonialherr/Kolonialherrin und Kolonialisierten aufgehoben oder gar umgekehrt werden. Da nun alle der gleichen Situation ausgesetzt sind, verbindet alle eine gemeinsame Erfahrung. *We* (die Betrachter) und *other* werden durch diesen eingeleiteten Transformationsprozess zum *same*. Dass der/die Betrachter/Betrachterin wie sein Gegenüber möglicherweise fremden Blicken ausgesetzt ist und mit einem direkten und offensiven Blick konfrontiert wird, kann bei ihm/ihr ein Gefühl von Verunsicherung, Unwohlsein und Hilflosigkeit auslösen. Zum einen weiß er/sie in diesem Moment nicht genau, wie er/sie zu reagieren hat. Zum anderen wird der naive Glaube untergraben dem *other* überlegen zu sein.

Nach Kassatly Bagnole (2005) vollziehen die Post-Orientalisten/Post-Orientalistinnen den Prozess des *gazing back*. Die Künstler/Künstlerinnen knüpfen nicht nur an die Orientalmalerei des 19. Jahrhunderts an, sondern setzen ähnliche Strategien von Wissen und Macht ein. Die *invisible gaze* wird auf einmal *visible* und dadurch werden unbewusste westliche Betrachtungsweisen offensichtlich.

#### **6.6.3.2. Das Gegenüber ignorieren: Vermeidung von Blickkontakt**

In manchen visualisierten Situationen besteht nicht die Möglichkeit, mit dem Modell Blickkontakt aufzunehmen. In Hajjajs *Rubbish Odalisque* schottet sich die dargestellte Person komplett von der Außenwelt ab und vermeidet somit jeden möglichen Blickkontakt. In Hajjajs *Coca-Cola* ignoriert das Modell den/die Betrachter/Betrachterin, indem es sich seinem Selbst widmet und seinem Gegenüber Desinteresse bekundet. Ebenso scheint die Frau in Khattaris Werk *Berbère* mit sich selbst beschäftigt und in ihrer eigenen Gedankenwelt gefangen zu sein, sodass sie ihr Gegenüber keines einzigen Blickes würdigt und es vollkommen ignoriert. Auch wirft die Frau in Khattaris Fotografie *Odalisque* dem/der Betrachter/Betrachterin keinen verführerischen oder neckischen Blick zu. Entweder scheint die Odaliske seine/ihre Präsenz nicht wahrzunehmen oder ihn/sie zu ignorieren. In Essaydis Werk *Les Femmes du Maroc #1* erwecken die Frauen den Eindruck, dass sie keinen Blickkontakt mit der betrachtenden Person suchen und in ihre Handlungen vertieft sind. In Nabils Werk *Natacha Sleeping* schläft die Almeh, wodurch kein Blickkontakt aufgenommen werden kann.

#### **6.6.4. Unklarheit über zeitliche und örtliche Dimension der Szene**

Alle Künstler/Künstlerinnen dieses Bildgenres spannen einen Bogen von der Vergangenheit bis in die Gegenwart und bewegen sich dabei zwischen zeitlichen und örtlichen Sphären. Die Orientalmalerei wird heraufbeschworen und aus ihrer Perspektive betrachtet, zersetzt, interpretiert und neu komponiert. Ein charakteristisches Merkmal des künstlerischen Post-Orientalismus ist, dass Zeit und Ort der visualisierten Szenen nicht klar und offensichtlich sind. Manche Szenen wirken im ersten Moment zeitlos, jedoch weisen bestimmte Indizien darauf hin, dass diese Fotografien in der heutigen Zeit verortet sind; bspw. durch die spezielle Rahmung der Werke, Einsatz moderner maschinell fabrizierter Textilien, das Modell selbst usw.

Der orientalischer Flair der Bildkomposition wird durch Interieur, Kleidung, Schmuck, starke Farbkontraste, Sujet und übernommene Mimik oder Posen (bspw. Odalisk-Pose) geschaffen. Die Figur wird erst durch ihre Einbettung im orientalisches kreierte Kontext als Orientalin identifiziert. Bspw. könnte die Frau in Hajjajs Werk *Coca-Cola* vom Phänotyp her Marokkanerin, Ägypterin, Berberin oder Süd- oder Mitteleuropäerin sein. Letztendlich wird sie durch spezifische Kleidungsstücke und den Kontext als Marokkanerin oder Berberin identifiziert. In allen Fotografien kann das Setting selbst nicht immer als marokkanisch,

berberisch oder ägyptisch usw. charakterisiert werden. Bspw. wird Nabils visualisierte Szene erst durch das Modell Natacha Atlas eindeutig ägyptisch. Genauere Hinweise auf den Ort werden durch den Namen der Fotoserie und/oder Bildtitel gegeben. Zudem wird klar, dass solche *orientalischen Szenen* nicht nur im Orient selbst, sondern überall geschaffen werden können.

Bei der Künstlerin Lalla Essaydi findet mit dem Einsatz der arabischen Schrift eine andere Form der *Orientalisierung* statt. Das Werk und sein Kontext werden durch die Schrift orientalischt. Essaydi setzt ihre Subjekte in einen beschrifteten und nicht spezifizierten abstrakten Raum. Vielleicht reflektiert dieser unspezifische abstrakte Raum sowohl das nomadische Dasein dieser Subjekte als auch den Umstand, dass Räume einem stetigen Wandel unterworfen sind. Zudem verschmelzen die Figuren mit ihrer Umgebung, weil sie im Raum eingeschrieben sind. Die Frauen wirken daher transparent und nicht fassbar.

In den post-orientalischen Fotografien besteht Unklarheit bzgl. Ort und Zeit. Die zeitliche wie örtliche Loslösung hat den Effekt, dass die visualisierten Szenen zwischen Realität und Fantasie oszillieren. Die Künstler/Künstlerinnen demonstrieren, wie nahe Realität und Fiktion beieinander liegen und ineinander übergehen. Das liefert einen Denkanstoß die sozial-konstruierte Wirklichkeit in Frage zu stellen. Außerdem wird der Anfang einer Narration gesetzt, wobei man ihre Fortsetzung der Fantasie des/der Betrachters/Betrachterin überlässt. Zudem wird eine geheimnisvolle wie mysteriöse Atmosphäre hervorgebracht. Diese Strategie kann auch die Situation selbst und/oder das Subjekt in den Mittelpunkt rücken, wo die Praxis des Subjekts den Raum reproduziert.

Die Ungenauigkeiten bezüglich der zeitlichen und lokalen Dimension erinnern an die *absence of art*, eine künstlerische Strategie der Orientalmalerei. (vgl. Nochlin 1991)

### **6.6.5. Erwartungsenttäuschung**

Es werden Widersprüche im Werk produziert, indem man mit den Erwartungshaltungen des/der Betrachters/Betrachterin bricht. Erwartungsenttäuschungen können Emotionen wie Verunsicherung, Aggression und/oder Irritation etc. hervorrufen. D.h., dass in diesem Kontext die dargestellte Person über eine gewisse Handlungsmacht verfügt. Konkret vollziehen die Künstler/Künstlerinnen einen Bruch mit Darstellungs- und Handlungsweisen von gängigen Stereotypen. (vgl. Anzaldúa 1999; Bhabha 2000; Caixeta 2003) Man kann die Behauptung

aufstellen, dass sie durch ihre außergewöhnlichen Darstellungsformen die Frauen aus den ihnen auferlegten Rollen befreien.

Hajjaj stellt das Bild der Odaliske bei all seinen drei Werken vollkommen auf den Kopf. So gibt sich die Odaliske weder entblößt, laziv noch unterwürfig. Die Odaliske ist entweder konfrontativ, provokativ oder irritierend.

Youssef Nabil führt eine besondere Form der Eindrucksmanipulation durch. Zwar entspricht die dargestellte Frau im Werk *Natacha Sleeping* dem äußeren Erscheinungsbild einer Almeh, sie handelt aber nicht wie eine orientalische Tänzerin, denn sie tanzt nicht, sondern befindet sich im Ruhemodus und schläft. Die Almeh erfüllt die Erwartung ihres Gegenübers dadurch nicht.

Khattari bricht mit der romantischen Vorstellung der Berberfrau, indem sie in ihrer künstlerischen Inszenierung *Berbère* die kämpferische Natur der Berberin zum Vorschein bringt.

Essaydi stellt die Geschlechterrolle und weibliche Sexualität per se neu dar, weil die Frauen in ihren Fotografien Darstellungsressourcen (Kleidung, Gesten, Tätigkeiten und Räumlichkeiten) auf eine andere Art und Weise nutzen. Die Frauen brechen mit üblichen geschlechterkodierte Darstellungsweisen.

#### **6.6.6. Ironisierung, Irritation und Provokation**

Die Fiktionalität sowie Lächerlichkeit von Stereotypen und die Unmöglichkeit sich bestimmten auferlegten Identitätsmustern gänzlich unterzuordnen, spiegelt sich im künstlerischen Arbeitszugang wider. (vgl. Bhabha 2000; Do Mar Castro Varela/Dhawan 2005) Dieser kann ironisch, irritierend und/oder provokativ sein.

In Hassan Hajjajs Werk *Ilham* wird die Ernsthaftigkeit der Szene durch die spezielle Rahmungsart durchbrochen. Sein Werk *Rubbish Odalisque* ist äußerst irritierend, weil das abgebildete Subjekt nicht erkannt und von jeglichem Blick abgeschottet wird. Der/Die Betrachter/Betrachterin kann keinen Blickkontakt zu dieser Person aufbauen, weil es in Verpackungsmaterial gesteckt wird. Die Interpretation des Werkes führte zur möglichen Leseart, dass nicht nur die eingesetzten kompositorischen Elemente dieser Fotografie für ihren Titel ausschlaggebend sind. Die damit verbundene Botschaft kann sein, dass der westliche evozierte Blick auf den Orient und das other totaler non sense sind und nochmals überdacht werden müssen.

Majida Khattaris Fotografie *Berbère* ist eine parodistische Reproduktion des Originals und zeichnet sich durch eine sarkastische wie zynische Herangehensweise aus. Ironische Elemente unterminieren die Ernsthaftigkeit der abgebildeten Szene. Eine Irritation wird durch die Wasserflasche in Form einer Handgranate hervorgerufen. Khattaris möglicherweise angedeutetes gewaltvolles Vorhaben der Berberin kann einen schockierenden, provokativen und aggressiven Eindruck bei dem/der Betrachter/Betrachterin hinterlassen. Auch wirkt die Inszenierung der Odaliske durch den nicht kostbaren Schmuck und die nicht allzu edlen und farbintensiven Stoffe etwas kitschig. In beiden Fällen scheint es eine überzeichnete Darstellung eines künstlerischen Motivs zu sein, wie im Sinne einer Karikatur.

Irritation wird bei den Werken von Lalla Essaydi durch die Beschriftung des weiblichen Körpers und des Bildraums ausgelöst. Essaydis Darstellungsform lenkt den/die Betrachter/Betrachterin vom wesentlichen Element der Orientalmalerei ab: der erotischen Betrachtung des weiblichen Frauenkörpers und im Zuge dessen von der Objektivierung der Orientalin. Da die betrachtende Person womöglich die sprachlichen Botschaften am Körper zu entschlüsseln versucht, werden kaum erotische Fantasien mit dieser Frauendarstellung in Verbindung gebracht.

Nabils Formen der Provokation und Irritation münden in der Visualisierung selbstbewusster und emanzipierter Frauen. Seine Modelle bekennen sich zur ihrer weiblichen Sexualität, lassen sich aber nicht von ihrem Gegenüber einnehmen.

Eine Gemeinsamkeit aller post-orientalischen Werke ist, dass sie trotz Irritation, Provokation und Ironisierung in ihrer ästhetischen Bildkomposition stimmig sind.

# Ausblick

Dieser Abschnitt soll den *Beitrag der vorliegenden Dissertation zur Fachdisziplin Soziologie* auf einer allgemeineren Ebene behandeln. Dabei wird der Fokus auf die *Voraussetzungen einer innovativen und globalen Soziologie* gelegt. Der Ausblick ist das abschließende Resümee der Autorin, das auf den Ergebnissen der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Phänomen des künstlerischen Post-Orientalismus und den daraus gewonnenen Erkenntnissen basiert.

## Die Utopie des sozialwissenschaftlichen Universalismus überwinden

Das Phänomen der Globalisierung hinterlässt kulturelle Spuren und ist daher für die Soziologie von Interesse. Das Praxisfeld der globalen Soziologie gerät dabei ins Blickfeld. Unter *globaler Soziologie* verstehe ich die Co-Existenz verschiedener soziologischer Ansätze zu einem bestimmten Thema, die von akademischen Produktionsstätten unterschiedlicher Standorte stammen. Andere existierende globale Soziologien streben eine holistische Disziplin mit umfassenden Theorien und Methoden an. Der Versuch ein universelles wissenschaftliches Vokabular zu entwickeln und zu etablieren (Begrifflichkeiten/Kategorien/Definitionen) erscheint mir als ein utopisches wie unrealistisches Unterfangen. Zum einen kann ein universelles wissenschaftliches System mit logischen wie widerspruchsfreien Aussagen und spezifischen methodischen Vorgehensweisen als ein vages Unternehmen angesehen werden. Zum anderen kann davon ausgegangen werden, dass die Inanspruchnahme einer wissenschaftlichen universalen Gültigkeit von einer bestimmten hegemonialen Institution ausgeht.

Wissenschaftler/Wissenschaftlerinnen haben den internalisierten wissenschaftlichen Universalismus zu überwinden, um den Grundstein für eine innovative Soziologie legen zu können. Es ist ein reflexives und kritisches Verständnis bezüglich universaler oder normativer Theorien/Methoden gefragt, um mögliche blinde Flecken aufzudecken. In diesem Zusammenhang ist es von Bedeutung, den Ursprung von Theorien/Methoden und ihren Begriffen, Definitionen, Kategorien, Konzepten usw. zu kennen. Nach Connell (2007) und Reuter/Villa (2010) ist sowohl die westliche Moderne als auch die Wissenschaft in ihrem Ursprung kolonialistisch und aus diesem Grund zu re-formulieren. Laut ihrer Auffassung tendiert die moderne Soziologie dazu Werte, Maßstäbe und Strukturen westlich definierter Gesellschaften als universale Parameter für ihre theoretischen Definitionen und Konzepte

einzusetzen. Dies kann zum Problem führen, dass die Soziologie der Moderne ethnozentrisch bleibt. Wissen ist nach Haraway (1995b) standortgebunden bzw. sozial und politisch verortet, sodass die Sozialwissenschaft als kulturelle Reproduktion zu betrachten ist. So gesehen existiert kein unparteiischer Raum für die Repräsentation des Sozialen, weil Wissen situiert ist. Eine vollständige und universalistische Perspektive von Wissen ist daher schwer möglich. Zieht man den Ansatz von Wimmer/Glick Schiller (2002) heran, so ist die Sozialwissenschaft von territorialen oder nationalen Faktoren bestimmt sowie in abgrenzbaren Sinn- und Bedeutungsstrukturen verortet. Das Prinzip einer globalen Soziologie ist die Aufhebung der ungleichen Verteilung von Definitions- und Handlungsmacht wissenschaftlicher Akteuren/Akteurinnen, denn wissenschaftliche Erkenntnisse von akademischen Institutionen nicht-westlicher Gesellschaften sind genauso ernst zu nehmen wie die im Westen produzierten Forschungsergebnisse. Nicht-westliche Wissenschaftler/Wissenschaftlerinnen sind im Diskurs der sozialwissenschaftlichen Produktion als gleichberechtigte Partner/Partnerinnen zu betrachten. Der westlich zentrierte Blick auf die Moderne soll mit einem nicht-westlichen de-zentrierten Blick konfrontiert werden. Im Sinne Therborns (2003) sind unterschiedliche Entwicklungslinien und Verflechtungen bestehender multipler Modernen zu betrachten und in die soziologische Forschung mit einzubeziehen, damit sich der Westen von der Position des westlichen *master narrative* weg bewegen kann.

Wissenschaftliche Repräsentationssysteme erzeugen Begriffe sowie Kategorien, um komplexe soziale Prozesse zu simplifizieren. Jeder/Jede Sozialwissenschaftler/Sozialwissenschaftlerin soll sich darüber im Klaren sein, dass die Repetition eines bestimmten Forschungsvokabulars seine/ihre Präsenz und die damit verbundenen Bedeutungen bestärkt. Mit der Inszenierung eines Repräsentationssystems wird eine strategisch gestaltete Wirklichkeit projiziert. (vgl. Müller 2003) Doch was tun, um die Konzepte von Macht, Dominanz und Ungleichheit in wissenschaftlichen Diskursen nicht zu reproduzieren und als Folklore weiterzuführen? Basierend auf den Ergebnissen der Dissertation und der daraus gewonnenen Erkenntnisse wurden folgende methodische Werkzeuge entwickelt, um diesem Problem entgegenzuwirken. Des Weiteren sollen diese Werkzeuge den Weg zur innovativen Soziologie ebnen.

## **Wissenschaftliche Interdisziplinarität und Grenzen überschreitendes Denken**

Laut Reuter/Villa (2010) beharrt die Soziologie auf ihrer theoretischen und methodologischen Unabhängigkeit von anderen Fachdisziplinen. Es wird argumentiert, dass sich die Soziologie mit dem gesellschaftlichen Wandel beschäftigt und aus diesem Grund nicht nur soziale Phänomene kritisch hinterfragt werden müssen, sondern auch die Disziplin selbst. Aus ihrer Perspektive kann sich eine Wissenschaft nur durch ein übergreifendes Denken weiterentwickeln. Beispielsweise eröffnen sich für die Soziologie durch die Einbeziehung postkolonialer Fragestellungen und Auseinandersetzung mit ihren Konzepten sowohl neue Herausforderungen als auch Wissensbereiche. Interdisziplinäre theoretische wie methodologische Verknüpfungen können der Gefahr einer wissenschaftlichen Linearität entgegenwirken. Doch ist neben einem inter-disziplinären Denken auch ein intra-disziplinäres Denken erstrebenswert. Bei zeitgenössischen modernen Gesellschaften gehen lokale und globale Prozesse ineinander über. Dies bedingt in Zukunft eine globale und verknüpfte Interaktionsebene der Soziologie. Ein *grenzüberschreitender wissenschaftlicher Arbeitszugang* kann durch die Zusammenführung soziologischen Wissens unterschiedlicher Standorte, die verschiedene Repräsentationssysteme implizieren, erfolgen. So können dadurch variationsreiche soziologische Perspektiven auf ein bestimmtes soziales Phänomen eröffnet werden. Diese Zusammenführung kann Spannungen kreieren und einen mehrdeutigen wie ambivalenten Raum erzeugen. Widersprüche und Ambivalenzen sind nicht als Probleme zu betrachten, weil sie das Potential hegen einen dialektischen Prozess in Bewegung zu setzen und daher kostbare Lieferanten von Erkenntnis sind. Resümierend ist die Grundvoraussetzung einer globalen Soziologie ihre Distanzierung von einem zentrierten bzw. standortgebundenen Wissen. Die Soziologie sollte sich zur multiplen und verknüpften Wissenschaft entwickeln.

## **Die Einführung von Reflexionsräumen**

Die Sozialwissenschaften und die künstlerische Praxis weisen trotz aller Unterschiede spezifische Ähnlichkeiten im Arbeitsprozess auf. Beispielsweise sind sie durch einen permanenten zirkulären Prozess charakterisiert, der offen und dynamisch ist. Das soziologische Forschungsfeld unterliegt permanent Veränderungen. Deshalb ist es wichtig, die *Prozessualität* des Forschungsfeldes zu erfassen. (vgl. Flick 2009) Die soziale Konstitution und Konstruktion von Wirklichkeit muss nachvollzogen werden können. So hat die Analyse sowohl die Bedingungen und Folgen von Deutungs- und Handlungsmustern als auch die Dynamik sozialer Systeme einzubeziehen. In diesem Zusammenhang spielt das Instrument der *Reflexion* eine wesentliche Rolle. Reflexionsphasen erweisen sich im

Forschungsprozess von großer Bedeutung, weil durch sie mittels Perspektivenvielfalt eine extensive Sinnauslegung erreicht wird. Der Sinn einer kritischen Reflexion liegt in der Aufdeckung von Ungenauigkeiten, Lücken und Widersprüchen einer wissenschaftlichen Argumentation und die Bereithaltung von Alternativen. Außerdem kann das Instrument der Reflexion die notwendige Distanz zwischen Forscher/Forscherin und Forschungspraxis/erforschter Person einführen.

### **Die eigene Verortung als Soziologe/Soziologin: Die Reflexion der soziologischen Identität im Forschungsprozess**

Für die künstlerische Arbeit der Post-Orientalisten/Post-Orientalistinnen ist die Frage nach dem *Ort* und der *eigenen Verortung* nicht irrelevant, sondern alltäglich, evident und entscheidend. Dies kann auch für Soziologen/Soziologinnen gelten. Spezifische Lebensbedingungen und die soziale/berufliche Position eines/einer Sozialwissenschaftlers/Sozialwissenschaftlerin beeinflussen möglicherweise Forschungsinteressen, Forschungspraxis und den Zugang zur Thematik. Soziologen/Soziologinnen verpflichten sich eine *objektive Wissenschaft* durchzuführen, was nicht in Widerspruch zum *subjektiven* und/oder von Interessen geleiteten Forschungszugang stehen muss. Allerdings hat die wissenschaftliche Durchführung einen *reflexiven Aspekt* zu inkludieren. Mit *reflexiver Sozialwissenschaft* ist unter anderem gemeint, dass der *eigene Status* als Soziologe/Soziologin kritisch zu reflektieren ist, d.h. sich auf die materiell-strukturelle wie symbolisch-kulturelle Verortung der eigenen wissenschaftlichen Praxis einzulassen. Vertreter/Vertreterinnen der postkolonialen Wissenschaftskritik wie Reuter/Villa (2010) argumentieren, dass jeder/jede Sozialwissenschaftler/Sozialwissenschaftlerin von einem bestimmten Repräsentationssystem ausgeht. In diesem Sinne sind wissenschaftliche Aussagen ihrem Entstehungsort verpflichtet und als politisch zu betrachten. Konkret ist die kritische Auseinandersetzung mit dem Entstehungs- und Rezeptionskontext von autorisierten Wissenssystemen gefragt. Wenn man nun selbst in den Diskurs der Wissenschaftsproduktion involviert ist, so sind folgende Fragen mit einzubeziehen: Von wem, in welchem Kontext und für wen wird dieses Wissen produziert?

Uwe Flick (2009) schreibt, dass der/die Forscher/Forscherin selbst ein zentrales Instrument in der Erkenntnisproduktion ist und daher nie als *Neutrum* gesehen werden kann. Er/Sie agiert immer als Subjekt, indem er/sie einen wissenschaftlichen Zugang entweder verwehrt oder zulässt. Die notwendige Distanz zur Forschung kann er/sie erst dann einnehmen, wenn er/sie den wissenschaftlichen Prozess reflektiert, aufzeichnet und für andere transparent gestaltet.

So wie Künstler/Künstlerinnen verfügen Sozialwissenschaftler/Sozialwissenschaftlerinnen über unterschiedliche Biographien und Ausbildungswege, die von bestimmten zentrierten Weltbildern und Repräsentationssystemen geprägt sind. Die *unterschiedlichen Erfahrungen* des/der Soziologen/Soziologin können für die Forschungspraxis von Nutzen sein, um *variationsreiche* Perspektiven auf eine Thematik zu eröffnen. Bspw. haben Wissenschaftler/Wissenschaftlerinnen, die mit verschiedenen Lebenskulturen in Kontakt gekommen sind und somit eine hybride Position einnehmen, einen anderen Blick auf soziale Phänomene als ihre Kollegen/Kolleginnen.

### **Die Beziehung zum erforschten Phänomen**

Die Beziehung des/der Soziologen/Soziologin zur zu untersuchenden Gruppe/zum erforschten Subjekt ist genauer ins Blickfeld zu nehmen. Eine mögliche *Objektivierung* der/des Gruppe/Subjekts kann sich im Zuge des Forschungsprozesses als Problem herausstellen. Dabei kann eine ganzheitliche Betrachtung der/des Gruppe/Subjekts außer Acht gelassen werden, wenn man sie/es auf bestimmte Merkmale reduziert. Möglicherweise gehen auch wichtige Erkenntnisse verloren. Die Objektivierung der zu erforschenden Personengruppe/des zu erforschenden Subjekts kann einen negativen Effekt nach sich ziehen: Der/Die Soziologe/Soziologin glaubt durch die Objektivierung eine Distanz einzuführen, doch wird dabei eine komplette Vereinnahmung der Gruppe/Person initiiert. Diese Vereinnahmung kann zur Folge haben, dass man den angestrebten objektiven wissenschaftlichen Blick verliert. Eine Objektivierung des Subjekts kann außerdem ein Machtverhältnis zwischen Forscher/Forscherin und diesem konstituieren. Es besteht durch diese ungleiche Machtverteilung im Forschungsprozess die Wahrscheinlichkeit eines Respektverlusts des/der Soziologen/Soziologin gegenüber der erforschten Gruppe/Person.

Eine weitere mögliche negative Beeinflussung der wissenschaftlichen Praxis könnte durch die in Anspruch genommene soziale wie emotionale Überlegenheit des/der Forschers/Forscherin erfolgen. Einen objektiven Blick beizubehalten und zu generieren, bedeutet nicht die Gruppe/das Subjekt einer wissenschaftlichen Objektivierung unterziehen zu müssen. Objektivierungen der Gruppe/des Subjekts sollten unterlassen und durch Subjektivierungsformen ersetzt werden. Solche Formen der wissenschaftlichen Subjektivierung sind noch auszuarbeiten.

## **Emotionen in der Forschung**

Der post-orientalische künstlerische Arbeitszugang wird durch Emotionen bestimmt. Das Kunstwerk wird letztendlich kreiert, weil der/die Produzent/Produzentin aus dem Affekt heraus handelt. Die Bedeutung von Emotionalität in der Forschung ist nicht zu vernachlässigen. Die Soziologin Breda Grey (2008) beschäftigt sich mit der Einbindung von Emotionen und der dazugehörigen Reflexivität des/der Wissenschaftlers/Wissenschaftlerin im sozialwissenschaftlichen Forschungsprozess. Laut Grey wird dem/der Forscher/Forscherin nahe gelegt, die Emotionen im Zuge der Wissensproduktion vollkommen auszublenden, denn Emotionen sind weder rational, kognitiv noch autonom. Prinzipiell gelten Emotionen und Sozialforschung als schwer vereinbar, weil eine philosophische Dichotomie von Emotion vs. Vernunft besteht. Oft werden Emotionen mit Unvernunft und dem Weiblichen assoziiert, die das Urteilsvermögen erschweren oder gar verhindern. Doch sind emotionale Bekenntnisse sehr wohl eine Urteilsform, zumal sie kognitive Eindrücke im Affekt sind und sowohl die Praxis der Interpretation als auch eine Argumentation implizieren. So sind Emotionen als ein bedeutender Bestandteil unseres sozialen Lebens zu definieren, da sie zu einem spezifischen Denken und Handeln führen. Aus diesem Grund sollten Emotionen bei der sozialwissenschaftlichen Produktion nicht unbeachtet bleiben. Außerdem können Emotionen und Erinnerungen ein wesentlicher und ausschlaggebender Moment für die Auswahl an Themen, Theorien, Methoden etc. sein. Die Forschungsinteressen eines/einer Soziologen/Soziologin können sich aus Gefühlsstrukturen heraus entwickeln. Es wird nicht angefochten, dass Gefühlsstrukturen bestimmte Denkweisen verhindern, wodurch sie ein ausschlaggebendes Forschungsmotiv sein können. Denn Emotionen fördern Interessen, die letztendlich Aktionen setzen. Nach Grey entwickelt ein/eine Soziologe/Soziologin spezifische Forschungsinteressen, wenn er/sie Migration, Diaspora und/oder Exil erfährt. Aufgrund dieser Erfahrungen bildet er/sie eine konstante alltägliche und situierte Reflexivität zum Selbst und zu anderen sozialen Beziehungen heraus. Des Weiteren kann diese Art von Reflexivität nicht-kognitive Wissensformen reproduzieren, welche für die Forschungspraxis von Nutzen sind.

Für das künstlerische Schaffen der Post-Orientalisten/Post-Orientalistinnen war ein emotionales Schlüsselmoment ausschlaggebend, um die Erfahrung des künstlerischen Orientalismus zu erforschen. Bourdieu definiert die primäre Erfahrung eines Subjekts als unmittelbare Anpassung zwischen subjektiven und objektiven Strukturen. (vgl. Bourdieu 2009; Ebrecht 2004; Janning 1991) Die Gesellschaft produziert Denk- und Wahrnehmungsschemata mit bestimmten Überzeugungen, welche objektiv anerkannt werden.

Primärerfahrungen bezeichnet Bourdieu als Doxa. Allerdings bleiben Doxa nur stabil, wenn das handelnde Subjekt weiterhin die objektiven Strukturen reproduziert. Laut Bourdieu ist der soziale Alltag für das Subjekt natürlich und selbstverständlich, solange die objektive Ordnung mit subjektiven Organisationsprinzipien vereinbar ist. Eine innere Krise des Subjekts, die eine unmittelbare Anpassung an die objektiven Strukturen verhindert, gefährdet die Stabilität der Doxa. Solche Unstimmigkeiten und Konflikte zwischen subjektiven emotionalen Strukturen und der objektiven sozialen Ordnung können sich als eine kostbare Ressource für Veränderung herausstellen. Das daraus resultierende spontane Wissen des Subjekts kann neue Sichtweisen eröffnen und zum objektiven Bruch *-objectivist break-* mit bspw. vertrauten Kategorien führen. Nach Bourdieu werden Doxa nur aus der Retrospektive bzw. im reflexiven Verfahren erkannt. Damit Doxa fragmentiert und ein damit verbundener sozialer Wandel vollzogen werden kann, muss das handelnde Subjekt über eine symbolische Definitionsmacht verfügen. Zu diesen Akteuren/Akteurinnen gehören Soziologen/Soziologinnen. Dies soll als Aufforderung verstanden werden Doxa zu reflektieren und spontanem Wissen nachzugehen.

Die Kunstform des Post-Orientalismus ist das Resultat von Emotionen und daher als ein reflexiv künstlerisch-philosophischer Ansatz zu verstehen. Der Handlungstyp des/der Post-Orientalisten/Post-Orientalistin wird durch gesellschaftliche Zustände, die für seine hybride Zwischenposition verantwortlich sind, hervorgebracht. Konkret ist der Post-Orientalismus das Ergebnis einer spezifischen Lebensart von Subjekten.

Die authentischen Kunstwerke bergen einen großen gesellschaftskritischen Aspekt in sich. Nach Adorno (1981) hegt die avantgardistische Kunst das Potential einen gesellschaftlichen Wandel zu initiieren. Kritik und Widerstand äußern sich in einer ästhetischen Sublimierung. Außerdem sichert sich die Avantgarde mittels ihrer emotional geleiteten Kunst eine entsprechende Autonomie. Die Anbindung an die Gesellschaft bleibt bestehen, weil sich die Kunst wie die Sozialwissenschaft nur aus dem Vorgehenden heraus entwickeln kann und somit eine dialektische Verbindung zur Realität aufweist. So können auch Forschungsinteressen der Soziologen/Soziologinnen von Emotionen geleitet werden und sich ihre Autonomie durch eine kritische Wissenschaft sichern.

## **Einklinken in wissenschaftliche Diskurse: Beteiligung an der Konstruktion von Soziologie**

Die Wissenschaftssprache kann wie die Bildsprache als ein in sich *instabiler* und *konstruktiver Prozess* definiert werden. Sowohl in der Kunst als auch in der Sozialwissenschaft können sich die Akteure/Akteurinnen an Konstruktionsprozessen der jeweiligen Sprache beteiligen. Dadurch können sie *Umdeutungen* und *Transformationen* der bestehenden Sprache (Bildsprache oder Wissenschaftssprache) einleiten. Da sich der/die Soziologe/Soziologin an der Konstruktion der eigenen Fachdisziplin beteiligen kann, verfügt er/sie über eine Handlungs- und Definitionsmacht. So gesehen befinden sich Sozialwissenschaftler/Sozialwissenschaftlerinnen wie Künstler/Künstlerinnen selbst in einem spezifischen Diskurs, wodurch sie diskursive Veränderungen initiieren können. Wie die Künstler/Künstlerinnen vorführen, ist die *Re-Interpretation des kollektiven Wissens* durch *Re-Produktion* eine mögliche Strategie der diskursiven Irritation und der Veränderung. Genauer betrachtet arbeiten Künstler/Künstlerinnen und Soziologen/Soziologinnen mit *Referenzen*, an die ihre künstlerische/wissenschaftliche Arbeit anknüpft. So ist die Kunst/Sozialwissenschaft eine in sich ständig wiederholende und zitierende Praxis, die sich durch ihren performativen Vollzug zur sozialen Wirklichkeit wandelt. Im Prinzip stellt eine soziologische Rezeptions- und Zitationspraxis eurozentrischer Traditionen, wie bspw. Dekonstruktivismus oder Poststrukturalismus, an sich kein Problem dar, denn man kann sich von bestimmten wissenschaftlichen Perspektiven nur dann freimachen, wenn man an diese anknüpft. Im Grunde haben sich Soziologen/Soziologinnen auf wissenschaftliche, alt bewährte Praxen zu beziehen, weil ohne diese Anbindung ein dekonstruktiver und infolgedessen subversiver Akt nicht möglich ist. Allerdings kommt es darauf an, *wie* etwas zitiert wird. Unterschiedliche und außergewöhnliche Formen der Zitierpraxis ermöglichen eine Neuinszenierung sozialer Phänomene, die zu anderen Bedeutungs- und Sinnstrukturen führen. (vgl. Butler 2009) Das Ziel jedes/jeder Soziologen/Soziologin soll die Generierung einer innovativen Soziologie sein. Eine innovative Soziologie soll über keinen performativen, sondern über einen partizipatorischen Charakter verfügen. Bei der Etablierung einer innovativen Soziologie sind folgende zwei Schritte zu beachten.

## 1. Schritt: Ent-Kontextualisierung

Diese Vorgehensweise kann ein wesentliches analytisches und methodologisches Potential in sich bergen und ist als *dekonstruktive* Herangehensweise aufzufassen. Der Schritt der *Ent-Kontextualisierung* bzw. *Befremdung* ist notwendig, um eine Reflexivität einzuführen. (vgl. Breckner 2010; Panofsky 2006) Mithilfe der Reflexion kann kritisches Wissen generiert werden. Post-orientalische Künstler/Künstlerinnen haben sich diese Strategie angeeignet. Diese Strategie kann auch von Soziologen/Soziologinnen übernommen werden. Im Zuge der Ent-Kontextualisierung werden bestimmte kulturelle Symbole, Elemente etc. aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgelöst. Diese Kontextlösung sprengt in sich eingeschlossene Grenzen und eröffnet neue Erfahrungs- und Aktionsräume. Das erforschte Umfeld wird offensichtlicher, weil die herausgelösten Elemente nun einzeln betrachtet und reflektiert werden. Die Dechiffrierung der wissenschaftlichen Sprache, des kollektiven Wissens und der damit verbundenen sozialen Ordnung ist anzustreben.

## 2. Schritt: Innovative wissenschaftliche Erfahrungs- und Aktionsräume schaffen

In einem ersten Schritt werden klare Strukturen und Formen einer vertrauten wissenschaftlichen Sprache aufgebrochen, um in einem zweiten Schritt zur neuen in sich kohärenten, konsistenten und geschlossenen Sprache überzugehen. Es soll der Versuch gewagt werden, neues Wissen in die gewohnte Forschungspraxis einzubinden, um weitere Betrachtungsweisen auf ein soziales Phänomen zu eröffnen. Der Handlungsspielraum und die Bedeutungsdimensionen können sich bei diesem Prozess ausweiten. Dabei können sich Soziologen/Soziologinnen im Zuge dieses Prozesses dem Verfahren der *Resignifikation* bedienen. (vgl. Butler 2009) Soziologen/Soziologinnen können *subversive Wiederholungen* einleiten, wenn sie eine *Vielzahl an unterschiedlichen Variationen* von Begrifflichkeiten und/oder Kategorien vorführen. Die Fragmentierung und neue Zusammenführung der wissenschaftlichen Sprache projiziert einen neuen Kontext und somit andere *Bedeutungen* und *Botschaften*. Mithilfe solcher Transformationen sind *Konflikte*, *Widersprüche* und *Schwächen* einer soziologischen Theorie/Methode erkennbar.

Die konstruktive Beteiligung an Umdeutungsprozessen erfordert Mut seitens des/der Soziologen/Soziologin, weil man möglicherweise von anderen Kollegen/Kolleginnen an den öffentlichen Pranger gestellt und kritisiert wird, denn neue und außergewöhnliche Repräsentationsformen können *Erwartungsenttäuschungen* mit sich bringen, indem sie mit

wissenschaftlichen Gepflogenheiten und damit zusammenhängenden Erwartungshaltungen brechen.

Die wissenschaftliche Praxis kann wie die Kunst mit innovativen und radikalen Denkansätzen arbeiten. Ein soziales Phänomen kann durch die Methode der *Überzeichnung* und *Ironisierung* in Frage gestellt werden. Bspw. wird erst durch Hassan Hajjajs *Rubbish-Odalischen* klar, dass der westlich evozierte Blick auf den Orient nochmals überdacht werden muss. Bestimmte Sachverhalte und Begriffe überspitzt zu formulieren und/oder darzulegen, können mögliche Schwächen einer Theorie oder Methode eruieren. Man könnte auch der Frage nachgehen, wieso diese übertriebene Darstellung irritiert und/oder provoziert. Bspw. können wissenschaftliche Repräsentationsformen mittels entgegengesetzter soziologischer Denkmodelle *offensiv* kritisiert werden. Diese Reflexionsform der *gegenüberstellenden Kontrastierung* im Spannungsfeld ambivalenter Denkbilder hinterfragt etablierte Denkmuster. Zudem werden externe referenzielle wissenschaftliche Elemente mit dem eigenen Standpunkt zusammengebracht, die sich wechselseitig bedingen und ausdifferenzieren. Bei dem Vorgang von *Inklusion* und *Kontrast* können neue Theorien und Methoden generiert werden.

### **Notwendigkeit flexibler und Interessen fördernder Forschungsinfrastrukturen sowie wissenschaftlicher Transparenz**

Die Sozialwissenschaft hat wie die Kunst einen freien Denk- und fluiden Gestaltungsraum zu ermöglichen, wo sich die Forscher/Forscherinnen auf das Ungewisse einlassen und neue Erlebnis- wie Aktionsräume geschaffen werden können. Allerdings können diesem Vorhaben einige Stolpersteine im Wege stehen. Problematisch ist, dass die gegebenen Forschungsinfrastrukturen wenig Raum für Kreativität und Innovation lassen. Hier kann die Gefahr bestehen, dass die Soziologie eine situierte, einseitige und performative Linie einschlägt. Man könnte diesem Problem entgegenwirken, wenn die intellektuelle Freiheit des/der Sozialwissenschaftlers/Sozialwissenschaftlerin ihren Einzug in die Forschungsinfrastruktur findet. Dadurch können innovative Ideen hervorgebracht und der partizipatorische Charakter der Soziologie kann gefördert werden. Ebenso haben forschungsfördernde Maßnahmen seitens der Politik zu erfolgen. Ein anderes Problem der wissenschaftlichen Produktion ist die fehlende Einbeziehung von Wissen unterschiedlicher Standorte. Dies lässt sich dadurch erklären, dass der Zugriff auf dieses Wissen nicht allzu leicht ist. Zum einen besteht eine weltweit ungleiche Wissensproduktion, weil nicht überall

Forschungsinfrastrukturen existieren und finanziert werden. Zum anderen fehlt die Transparenz des soziologischen Forschungsfeldes. Meistens werden nur Beiträge in bestimmten Fachzeitschriften publiziert und gelesen bzw. von der wissenschaftlichen Community wahrgenommen sowie anerkannt. Dabei bleiben interessante Forschungsergebnisse außerhalb der westlichen Wissensproduktion weitgehend unbekannt. In diesem Zusammenhang wird die Förderung und Finanzierung von vernetzten Forschungsinfrastrukturen, bspw. in Form von sozialwissenschaftlichen Datenarchiven und Online-Publications, nahe gelegt.

## 7. Literaturverzeichnis

- 3 Quarks Daily, 2012: Hassan Hajjaj. Coca-Cola 2012, <http://www.3quarksdaily.com/3quarksdaily/2012/10/page/5/> (Stand: 01.06.2013)
- Ackerman, Gerald M., 1991: Les orientalistes de l'école britannique. Courbevoie: ACR.
- Ades, Dawn, 1978: Dada and Surrealism reviewed. London: Arts Council of Great Britain.
- Adorno, Theodor, 1981: Ästhetische Theorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Alviso-Marino, Anahi, 2010: Boushra Almutawakel. Auf der Suche nach alternativen Diskursen, [http://universes-in-universe.org/deu/nafas/articles/2010/boushra\\_almutawakel](http://universes-in-universe.org/deu/nafas/articles/2010/boushra_almutawakel) (Stand: 02.01.2012)
- Anklam, Nico, 2011: Nevin Aladag. Kulturelle Identitätsdiskurse als ästhetischer Rebound, [http://universes-in-universe.org/deu/nafas/articles/2011/nevin\\_aladag](http://universes-in-universe.org/deu/nafas/articles/2011/nevin_aladag) (Stand: 02.01.2012)
- Anzaldúa, Gloria, 1999: Borderlands/La Frontera: The New Mestiza. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Appadurai, Arjun, 1996: Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- artclvb, 2012: Eric Parnes, <http://www.artclvb.com/artists/eric-parnes/> (Stand: 15.03.2013)
- Asad, Muhammad, 2012: Die Botschaft des Koran. Übersetzung und Kommentar . Ostfildern: Patmos-Verlag.
- Bail, Christopher A., 2008: The Configuration of Symbolic Boundaries against Immigrants in Europe. American Sociological Review 73: 37.
- Ball, Michael und Gregory Smith, 1992: Analyzing Visual Data. Qualitative Research Methods Series 24. Newbury Park: Sage Publications.
- Barthes, Roland, 1991: Das Reich der Zeichen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Barthes, Roland, 2012: Mythen des Alltags. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Bausinger, Hermann, 1980: Heimat und Identität. S. 9- 24 in: Konrad Köstlin und Hermann Bausinger (Hg.), Heimat und Identität. Probleme regionaler Kultur. Neumünster: Karl Wachholtz Verlag.
- Beck, Ulrich, 2007a: Was ist Globalisierung? Irrtümer des Globalismus - Antworten auf Globalisierung. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Beck, Ulrich, 2007b: Weltrisikogesellschaft: Auf der Suche nach der verlorenen Sicherheit. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Becker-Schmidt, Regina und Knapp Gudrun-Alexi, 2000: Feministische Theorien zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag.
- Benslama, Fethi, 1997: Majida Khattari, Hyberbole du féminin. Art Press, Nr. 18: 107-109.
- Bekhrad, Joobin, 2012: Redefining the Rock Star. Reorient Magazine, <http://www.reorientmag.com/2012/11/hassan-hajjaj-my-rock-stars/> (Stand 01.06.2013)

- Bekhard, Joobin, 2012: The Age of Neo-Orientalists. Examining the Allure of the ‘Exotic’ East among Contemporary Middle Eastern Artists, <http://www.reorientmag.com/2012/08/the-age-of-the-neo-orientalists/> (Stand: 15.03.2013)
- Bekhard, Joobin, 2013: Pop Goes the East. Eric Parnes on Pop Culture, being Iranian-American, and the 15th Islamic Arts Festival, <http://www.reorientmag.com/2013/01/sharjah-islamic-arts-festival/> (Stand: 15.03.2013)
- Benjamin, Walter, 2003: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Berger, John, 2002: Das Bild der Welt in der Bilderwelt. Hamburg: Rowohlt Verlag.
- Bhabha, Homi K., 2000: Die Verortung der Kultur. Tübingen: Stauffenburg Verlag.
- Bhabha, Homi K., 2012: Über kulturelle Hybridität. Tradition und Übersetzung. Wien: Turia + Kant.
- Binder, Pat und Gerhard Haupt, 2005: In/Visible. Arabisch-amerikanische Künstler, [http://universes-in-universe.org/deu/nafas/articles/2005/in\\_visible](http://universes-in-universe.org/deu/nafas/articles/2005/in_visible) (Stand: 02.01.2012)
- Binder, Pat und Gerhard Haupt, 2011: The Global Contemporary. Kunstwelten nach 1989, [http://universes-in-universe.org/deu/specials/2011/global\\_contemporary](http://universes-in-universe.org/deu/specials/2011/global_contemporary) (Stand: 02.01.2012)
- Boehmer, Elleke, 1998: Questions of Neo-Orientalism. International Journal of Postcolonial Studies, Vol. 1, Nr. 1: 18-22.
- Böhme, Gernot, 1999: Theorie des Bildes. München: Fink Verlag.
- Boehm, Gottfried, 1994: Was ist ein Bild? München: Fink Verlag.
- Bopp, Petra, 1995: Fern - gesehen Ferngesehen..Französische Bildexpeditionen in den Orient 1865-1893. Marburg: Jonas Verlag.
- Bourdieu, Pierre, 2009: Entwurf einer Theorie der Praxis: Auf der ethnologischen Grundlage der kabyliischen Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Bouwhuis, Jelle, 2010: Hala Elkoussy. The Myths & Legends Room – The Mural. Insidersicht eines urbanen Schnellkochtopfs, [http://universes-in-universe.org/deu/nafas/articles/2010/hala\\_elkoussy](http://universes-in-universe.org/deu/nafas/articles/2010/hala_elkoussy) (Stand: 02.01.2012)
- Breckner, Roswitha, 2010: Sozialtheorie des Bildes. Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Brett, Michael und Elizabeth Fentress, 1997: The Berbers. London: Blackwell Publications.
- Brown, Deneen, 2012: Lalla Essaydi at the Smithsonian’s National Museum of African Art: “My work is really my history”. The Washington Post, [http://www.washingtonpost.com/blogs/arts-post/post/lalla-essaydi-at-the-smithsonians-national-museum-of-african-art-my-work-is-really-my-history/2012/05/09/gIQAAXVrDU\\_blog.html](http://www.washingtonpost.com/blogs/arts-post/post/lalla-essaydi-at-the-smithsonians-national-museum-of-african-art-my-work-is-really-my-history/2012/05/09/gIQAAXVrDU_blog.html) (Stand: 03.06.2013)
- Burkard, Michel, 2001: Fotografien und ihre Lesarten. Dokumentarische Interpretationen von Bildrezeptionsprozessen. S. 91-120 in: Bohnsack, Ralf; Nentwig-Gesemann, Iris und Nohl,

Arnd-Michael (Hg.), Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis. Grundlagen der qualitativen Sozialforschung. Opladen: Leske + Budrich.

- Butler, Judith, 2009: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Caixeta, Luzenir, 2003: Anthropologie auf als Antwort auf die eurozentrische Kulturhegemonie. Oder: Wie die Mehrheitsgesellschaft feministische MigrantInnen schlucken muss. S.186-194 in: Steyerl, Hito und Gutiérrez Rodríguez, Encarnación (Hg.): Spricht die Subalterne deutsch? Migration und postkoloniale Kritik. Münster: Unrast-Verlag.
- Carlson, Amanda, 2005: Leaving One's Mark: The Photographs of Lalla Essaydi. S. 4-5 in: Essaydi, Lalla (Hg.), Converging Territories. New York: powerHouse Books.
- Carmichael, Kelly, 2010: Hassan Hajjaj Coca Cola Riad. Conversation with the artist, <http://www.contemporarypractices.net/essays/volume%20VII/HASSAN%20HAJJAJ.pdf> (Stand: 01.06.2013)
- Cheers, Imani, 2012: Lalla Essaydi Challenges Muslim, Gender Stereotypes at Museum of African Art. Art Beat, <http://www.pbs.org/newshour/art/blog/2012/05/revisions.html> (Stand: 03.06.2013)
- Clark, Kenneth, 1980: The Nude. A Study of Ideal Art. New York: Pantheon Books.
- Connell, Raewyn, 2007: Southern Theory: The Global Dynamics of Knowledge in Social Science. Cambridge: Polity Press.
- Courtney-Clarke, Margaret, 1997: Die Berber-Frauen: Kunst und Kultur in Nordafrika. München: Frederking & Thaler.
- Damerow, Peter und Wolfgang Lefèvre, 1994: Wissenssysteme im geschichtlichen Wandel. Berlin: Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, <http://www.mpiwg-berlin.mpg.de/Preprints/P5.PDF> (Stand: 12.09.2013)
- Do Mar Castro Varela, María und Dhawan, Nikita, 2003: Postkolonialer Feminismus und die Kunst der Selbstkritik. S.270-290 in: Steyerl, Hito und Gutiérrez Rodríguez, Encarnación (Hg.): Spricht die Subalterne deutsch? Migration und postkoloniale Kritik. Münster: Unrast-Verlag.
- Do Mar Castro Varela, María und Dhawan, Nikita, 2005: Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Doyle, Michael W., 1986: Empires. Ithaca: Cornell University Press.
- Du Plessis, Hester, 2008: Oriental Africa. Tydskrif vir Letterkunde, Vol. 45, Nr. 1: 87-100.
- Ebrecht, Jörg, 2004: Bourdieus Theorie der Praxis: Erklärungskraft, Anwendung, Perspektiven. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Eliot, Thomas S., 1952: Critical Essays. London: Faber & Faber.
- Emin, Tracey, 2007: Foreword. S.7-7 in: Nabil, Youssef (Hg.), Sleep in my Arms. Cape Town: Hansa Print.

- Essaydi, Lalla, 1999: Les Femmes du Maroc. New York: powerHouse Books.
- Essaydi, Lalla, 2005: Converging Territories. New York: powerHouse Books.
- Essaydi, Lalla, 2009: Les Femmes du Maroc. New York: powerHouse Books.
- Essaydi, Lalla, 2013: Official Homepage of Lalla Essaydi, <http://www.lallaessaydi.com/>  
(Stand: 01.07.2013)
- Errazzouki, Samia, 2012: Artistic Depictions of Arab Women: An Interview with Artist Lalla Essaydi. Jadaliyya, [http://www.jadaliyya.com/pages/index/5569/artistic-depictions-of-arab-women\\_an-interview-wit](http://www.jadaliyya.com/pages/index/5569/artistic-depictions-of-arab-women_an-interview-wit) (Stand: 03.06.2013)
- Fanon, Frantz, 2008: Die Verdammten dieser Erde. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Fanon, Frantz, 1980: Schwarze Haut, weiße Masken. Frankfurt am Main: Syndikat Verlag.
- Ferreira, Grada, 2003: Die Kolonisierung des Selbst- der Platz des Schwarzen. S.146-164 in: Steyerl, Hito und Gutiérrez Rodríguez, Encarnación (Hg.): Spricht die Subalterne deutsch? Migration und postkoloniale Kritik. Münster: Unrast-Verlag.
- Flick, Uwe, 2009: Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag.
- Foucault, Michel, 1996: Diskurs und Wahrheit. Berlin: Merve Verlag.
- Foucault, Michel, 2008: Die Hauptwerke. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Foucault, Michel, 2010: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Friedman, Jonathan, 1999: The Hybridization of Roots and the Absence of the Bush. S. 230-256 in: Mike Featherstone und Scott Lash (Hg.), Spaces of Culture: City – Nation – World. London: Sage Publications.
- Gellner, Ernest, 1973: Arabs and Berbers: From Tribe to Nation in North Africa. London: Duckworth.
- Giddens, Anthony, 1999: Soziologie. Graz: Nausner & Nausner.
- Gingrich, Andre, 2003: Grenzmythen des Orientalismus- Die islamische Welt in Öffentlichkeit und Volkskultur Mitteleuropas. S. 110-129 in: Mayr-Oehring, Erika und Doppler, Elke (Hg.), Orientalische Reise. Malerei und Exotik im späten 19. Jahrhunderts. Wien: Museen der Stadt Wien.
- Goffman, Erving, 2000: Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Goffman, Erving, 2009: Das Individuum im öffentlichen Austausch. Mikrostudien zur öffentlichen Ordnung. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Goffman, Erving, 2011: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag / Erving Goffman. München. Zürich: Piper Verlag.
- Grabar, Oleg, 1987: The Formation of Islamic Art. New Haven, Connecticut: Yale University Press.

- Gray, Breda, 2008: Putting Emotion and Reflexivity to Work in Researching Migration. Sociology, Vol. 42, Nr. 5: 935-952, <http://soc.sagepub.com/content/42/5/935> (Stand: 02.09.2013)
- Grzinic, Marina, 2009: Grenzen des Anderen verschieben. Ein Interview mit der vietnamesisch-amerikanischen Filmemacherin, Komponistin und Theoretikerin Trinh T. Minh-ha über die ‚Politik des Anderen‘, [http://www.springerlin.at/dyn/heft\\_text.php?textid=234&lang=de](http://www.springerlin.at/dyn/heft_text.php?textid=234&lang=de) (Stand: 02.01.2012)
- Gutiérrez Rodríguez, Encarnación, 2003: Repräsentation, Subalternität und postkoloniale Kritik. S.17-37 in: Steyerl, Hito und Gutiérrez Rodríguez, Encarnación (Hg.): Spricht die Subalterne deutsch? Migration und postkoloniale Kritik. Münster: Unrast-Verlag.
- Haja, Martina, 2003: Zwischen Traum und Wirklichkeit: Voraussetzungen und Charakteristika der österreichischen Orientalmalerei im 19. Jahrhundert. S. 30-63 in: Mayr-Oehring, Erika und Doppler, Elke (Hg.), Orientalische Reise. Malerei und Exotik im späten 19. Jahrhunderts. Wien: Museen der Stadt Wien.
- Hajjaj, Hassan, 2013: Where is HASSAN? <http://hassanhajjaj.blogspot.co.at/> (Stand: 01.06.2013)
- Hansrod, Zeenat, 2010: Burka crosses over to art. RFI. Radio France Internationale, <http://www.english.rfi.fr/culture/20100516-burqa-crosses-over-art> (Stand: 14.04.2013)
- Hastings, Tom, 2011: Said's Orientalism and the Discourse of (Hetero)sexuality. Canadian Review of American Studies, Vol. 23, Nr. 1: 127-147.
- Haraway, Donna, 1995a: Monströse Versprechen. Die Gender- und Technologie-Essays. Hamburg: Argument-Verlag.
- Haraway, Donna, 1995b: Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen. Frankfurt am Main: Campus-Verlag.
- HBTv, 2011: Brownbook & Hypebeast Present Hassan Hajjaj. London, <http://vimeo.com/20458827> (Stand: 01.06.2013)
- Heiss, Johann, 2011: Orientalismus. S. 319-323 in: Kreff, Fernand; Eva-Maria Knoll und Andre Gingrich (Hg.): Lexikon der Globalisierung. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Hellmann, Kai, 2008: Räume des Konsums. Über den Funktionswandel von Räumlichkeit im Zeitalter des Konsumierens. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Hirschauer, Stefan, 1993: Die soziale Konstruktion der Transsexualität. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Ibrić, Almir, 2006: Islamisches Bilderverbot: Vom Mittel- bis ins Digitalzeitalter. Wien: LIT-Verlag.
- Ibrić, Almir, 2004: Das Bilderverbot im Islam : Eine Einführung. Marburg: Tectum-Verlag.
- Issa, Rose, 2008: Hassan Hajjaj: Dakka Marrakesh. London: Beyond Art Production.

- Issa, Rose, 2011: Hassan Hajjaj awarded Sovereign African Art Prize 2011, <http://www.roseissa.com/news/news-hassan-sovereign.html> (Stand: 01.06.2013)
- Imdahl, Max, 1994: Ikonik, Bilder und ihre Anschauung. S. 300-324 in: Boehm, Gottfried (Hg.), Was ist ein Bild? München: Fink.
- Jain, Anil K., 2003: Differenz definieren- Umbrüche in der Landschaft der Alterität. S. 259-268 in: Steyerl, Hito und Gutiérrez Rodríguez, Encarnación (Hg.): Spricht die Subalterne deutsch? Migration und postkoloniale Kritik. Münster: Unrast-Verlag.
- Janning, Frank, 1991: Pierre Bourdieus Theorie der Praxis: Analyse und Kritik der konzeptionellen Grundlegung einer praxeologischen Soziologie. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Jones, Jonathan, 2012: Light from the Middle East offers a true reflection of a complex region. UK: the guardian, <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/jonathanjonesblog/2012/nov/13/light-from-middle-east-true-reflection> (Stand: 01.06.2013)
- Joppke, Christian, 2007: Beyond National Models: Civic Integration Policies for Immigrants in Western Europe. West European Politics, Vol. 30, No. 1: 1 – 22.
- Kaplan, Ann, 1993: Women and Film. Both Sides of the Camera. London: Routledge.
- Kassatly Bagnole, Rihab, 2005: Imaging the Alméh: Transformation and Multiculturalization of the Eastern Dance in Painting, Theatre, and Film, 1850-1950. Ohio University.
- Khalfallah, Amira-Géhanne, 2010: Les surprenants "clichés" orientalistes de Majida Khattari! La Vie Éco, <http://www.lavieeco.com/news/culture/les-surprenants-cliches-orientalistes-de-majida-khattari--16156.html> (Stand: 14.04.2013)
- Khattari, Majida, 2013: [www.majidakhattari.com](http://www.majidakhattari.com) (Stand: 14.04.2013)
- Klinkenberg, Michael F., 2009: Das Orientbild in der französischen Literatur und Malerei vom 17. Jahrhundert bis zum fin de siècle. Memmingen: Universitätsverlag Winter Heidelberg.
- Kreff, Fernand; Knoll, Eva-Maria und Gingrich, Andre (Hg.), 2011: Lexikon der Globalisierung. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Lacan, Jacques, 1978: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Olten: Walter-Verlag.
- Lafont-Couturier, Hélène, 1998: Gérôme. Paris: Herscher.
- Landry, Donna und Gerald MacLean, 1996: The Spivak Reader. Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak. London: Routledge.
- Lane, Christopher, 1995: The Ruling Passion. British Colonial Allegory and the Paradox of Homosexual Desire. Durham: Duke University Press.
- Langer, Susanne K. , 1965: Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Leitzke, Angelika, 2001: Das Bild des Orients in der französischen Malerei. Von Napoleons Ägypten-Feldzug bis zum Deutsch-Französischen Krieg. Marburg: Tectum Verlag.

- Lemaire, Gérard -Georges, 2010: Orientalismus. Das Bild des Morgenlandes in der Malerei. Potsdam: Tandem Verlag.
- Lewis, Raina, 1995: Gendering Orientalism. Race, Femininity and Representation, London: Routledge.
- Lin, Ming, 2013: Writing Women: Interview with Lalla Essaydi. Art Asia Pacific, <http://artasiapacific.com/Blog/WritingWomenInterviewWithLallaEssaydi#.UUxD11fxcIM.fac ebook> (Stand: 03.06.2013)
- Lindinger, Michaela, 2003: Der verzauberte Blick- Imaginationen des "Orientalischen" in Europa. S. 10-17 in: Mayr-Oehring, Erika und Doppler, Elke (Hg.), Orientalische Reise. Malerei und Exotik im späten 19. Jahrhunderts. Wien: Museen der Stadt Wien.
- Loer, Thomas, 1996: Halbbildung und Autonomie. Über Struktureigenschaften der Rezeption bildender Kunst. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Maghress, 2010: Majida Khattari revisite les clichés de l'Occident sur l'Orient, <http://www.maghress.com/fr/lopinion/16859> (Stand: 14.04.2013)
- Maslow, Abraham H., 1977: Motivation und Persönlichkeit. Olten: Walter-Verlag
- Maunac, Sandra und Santos, Monica, 2009: Osama Esid. Ein Spiel mit Darstellungen; Das ägyptische Experiment, [http://universes-in-universe.org/deu/nafas/articles/2009/osama\\_esid](http://universes-in-universe.org/deu/nafas/articles/2009/osama_esid) (Stand: 02.01.2012)
- Mayr-Oehring, Erika und Elke Doppler, 2003: Zur Ausstellung. S. 8-9 in: Mayr-Oehring, Erika und Doppler, Elke (Hg.), Orientalische Reise. Malerei und Exotik im späten 19. Jahrhunderts. Wien: Museen der Stadt Wien.
- mbc- Middle East Broadcasting Center, 2012: Lalla Essaydi's "Converging Territories", <http://www.youtube.com/watch?v=NVGEvYmpFm0> (Stand: 03.06.2013)
- Michel, Nicolas, 2011: Majida Khattari: la provocation douce. Jeune Afrique, <http://www.jeuneafrique.com/Article/ARTJAJA2656p060-061.xml0/> (Stand: 14.04.2013)
- Minh-ha, Trinh T., 1989: Woman, Native, Other. Writing Postcoloniality and Feminism. Bloomington: Indiana University Press.
- Mernissi, Fatema, 2001: Scheherazade goes West. Different Cultures, Different Harems. New York: Washington Square Press.
- Mernissi, Fatema, 2009: A Spinner of Scenarios more Dangerous than Scheherazade. S. 9-15 in: Essaydi, Lalla (Hg.), Les Femmes du Maroc. New York: powerHouse Books.
- Minh-ha, Trinh T., 1991: When the Moon Waxes Red. Representation, Gender and Cultural Politics. New York: Routledge.
- Mohanty, Chandra Talpade, 1988: Aus westlicher Sicht: feministische Theorie und koloniale Diskurse. S. 149- 162 in: beiträge zur feministischen theorie und praxis 11.

- Mondomix- Le magazine de musiques et cultures dans le monde, 2010: Débat sur la burqa: le regard différent de la plasticienne Majida Khattari, <http://www.mondomix.com/news/debat-sur-la-burqa-le-regard-different-de-la-plasticienne-majida-khattari> (Stand: 14.04.2013)
- Müller, Marion, 2003: Grundlagen der visuellen Kommunikation: Theorieansätze und Methoden . Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Müller-Doohm, Stefan, 1997: Bildinterpretation als struktural-hermeneutische Symbolanalyse. S. 81-108 in: Hitzler, Ronald und Horner, Anne (Hg.), Sozialwissenschaftliche Hermeneutik. Eine Einführung. Opladen: Leske + Budrich.
- Mulvey, Laura, 1996: Fetishism and Curiosity. Bloomington: Indiana University Press.
- Nabil, Youssef, 2007: Sleep in my Arms. Cape Town: Hansa Print.
- Nabil, Youssef, 2008: I won't let you die. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Nabil, Youssef und Amer, Ghada, 2008: In Conversation with Ghada Amer. S. 21-29 in: Nabil, Youssef (Hg.), I won't let you die. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Nabil, Youssef und Neshat, Shirin, 2008: In Conversation with Shirin Neshat. S. 9-19 in: Nabil, Youssef (Hg.), I won't let you die. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Nabil, Youssef, 2013: Official Homepage of Youssef Nabil, <http://www.youssefnabil.com/> (Stand: 22.07.2013)
- Nassar, Nelida, 2012: Dispers Orientalists Western Prejudices, Berkshire Fine Arts, [http://www.berkshirefinearts.com/05-31-2012\\_lalla-essaydi-recipient-of-smfa-2012-medal-award.htm](http://www.berkshirefinearts.com/05-31-2012_lalla-essaydi-recipient-of-smfa-2012-medal-award.htm) (Stand: 01.06.2013)
- National Museum of African Art, 2012a: Lalla Essaydi talks about painting, <https://www.youtube.com/watch?v=RszGqVN1zjo> (Stand 01.06.2013)
- National Museum of African Art, 2012b: Lalla Essaydi talks about the Embodiment part of the exhibit, <http://www.youtube.com/watch?v=29ahd1XjCpU&feature=related> (Stand: 01.06.2013)
- Neumann, Wolfgang, 1983: Die Berber: Vielfalt und Einheit einer traditionellen nordafrikanischen Kultur. Köln: DuMont Verlag.
- Ney, Joel, 2012: I Dream of Jeannie. Iranian-American Artist Eric Parnes Solo Exhibition at the Katara Cultural Village, <http://www.reorientmag.com/2012/06/eric-parnes/> (Stand: 15.03.2013)
- Njami, Simon, 2007: The diary of Youssef Nabil. S. 86-87 in: Nabil, Youssef (Hg.), Sleep in my Arms. Cape Town: Hansa Print.
- Nochlin, Linda, 1991: The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society. New York: Westview Press.
- Oevermann, Ulrich, 1983: Zur Sache. Die Bedeutung von Adornos methodologischem Selbstverständnis für die Begründung einer materialen soziologischen Strukturanalyse. S. 234-

289 in: Von Friedeburg, Ludwig und Habermas, Jürgen (Hg.), Adorno-Konferenz. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

- Papastergiadis, Nikos, 2005: Hybridity and Ambivalence: Places and Flows in Contemporary Art and Culture. Theory Culture Society, Vol. 22, Nr. 4: 39-64.
- Panofsky, Erwin, 2006: Ikonographie und Ikonologie. Köln: DuMont Verlag.
- Parnes, Eric Esmail, 2012: I Dream of Jeannie: I See Demons, [http://www.eric-parnes.com/index.php?f=works\\_alldetails&id=86](http://www.eric-parnes.com/index.php?f=works_alldetails&id=86) (Stand: 15.03.2013)
- Reich, Ronni, 2010: 'Les Femmes du Maroc' restages familiar paintings with photographs of Moroccan models. Star-Ledger Staff, [http://blog.nj.com/entertainment\\_impact\\_arts/print.html?entry=/2010/01/les\\_femmes\\_du\\_maroc\\_restages\\_f.html](http://blog.nj.com/entertainment_impact_arts/print.html?entry=/2010/01/les_femmes_du_maroc_restages_f.html) (Stand: 03.06.2013)
- Reichertz, Jo, 1994: Selbstgefälliges Anziehen. Benetton äußert sich zu Zeichen der Zeit. S. 253-280 in: Schröer, Norbert (Hg.), Interpretative Sozialforschung. Auf dem Wege zu einer hermeneutischen Wissenssoziologie. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Reuter, Julia und Paula-Irene Villa, 2010: Postkoloniale Soziologie: empirische Befunde, theoretische Anschlüsse, politische Intervention. Bielefeld: transcript-Verlag.
- Robertson, Roland, 1998: Globalisierung: Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit. S. 192-220 in: Beck, Ulrich (Hg.), Perspektiven der Weltgesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Ronart, Stephan, 1972: Lexikon der arabischen Welt: Ein historisch-politisches Nachschlagewerk. Zürich: Artemis & Winkler.
- Said, Edward W., 1985: Orientalism. London: Penguin Books.
- Said, Edward W., 1994a: Culture and Imperialism. New York: Vintage Books.
- Said, Edward W., 1994b: Kultur und Imperialismus. Einbildungskraft und Politik im Zeitalter der Macht. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Said, Edward W., 2009: Orientalismus. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Sartre, Jean-Paul, 1996: Wahrheit und Existenz. Reinbek: Rowohlt Verlag.
- Sealy, Mark, 2007: Waiting. S. 81-81 in: Nabil, Youssef (Hg.), Sleep in my Arms. Cape Town: Hansa Print.
- Segretain, Daphne, 2012: Franco-Moroccan visual artist Majida Khattari unveils her burqas. France 24, <http://www.france24.com/en/20100412-franco-moroccan-visual-artist-majida-khattari-unveils-burqas> (Stand: 14.04.2013)
- Setti, Nadia, 2009: Migrants' Art and Writings. Figures of Precarious Hospitality. European Journal of Women's Studies, Vol. 16, Nr. 4: 325-333.
- Sharma, Nikhil, 2012: Larache. Reorient Magazine, <http://www.reorientmag.com/2012/06/larache-hassan-hajjajs-treasure-trove-of-1001-delights/> (Stand: 01.06.2012)

- Shohat, Ella, 1990: Gender in Hollywood's Orient. Middle East Report Nr. 162: 40-42, <http://www.jstor.org/stable/3013287> (Stand: 01.06.2012)
- Spelman College Museum of Fine Art, 2011: Lalla Essaydi Comments on 15x15 and Spelman College Museum of Fine Art, [http://www.youtube.com/watch?v=-zpxfvH\\_NTk&NR=1&feature=endscreen](http://www.youtube.com/watch?v=-zpxfvH_NTk&NR=1&feature=endscreen) (Stand: 01.07.2013)
- Spivak, Gayatri Chakravorty, 1999: A critique of postcolonial reason. Toward a history of the vanishing present. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Spivak, Gayatri Chakravorty, 2008: Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation. Wien: Turia + Kant.
- Sporschill, Anna, 2006: Das Motiv des türkischen Bades in der französischen Orientalmalerei des 19. Jahrhunderts. Eine Betrachtung im Kontext kunstgeschichtlicher Entwicklungen. Diplomarbeit an der Universität Wien.
- Stevenson, Michael, 2007: Not as they seem. S. 82-83 in: Nabil, Youssef (Hg.), Sleep in my Arms. Cape Town: Hansa Print.
- Stranges, Peter, 2003: Mimicry, Mixed Couples, and Odalisques: A Hybrid Re-membering of the French Republic, L'Esprit Créateur, Vol. 43, Nr. 1: 81-89.
- Theuriau, Frédéric-Gaël, 2013: L'influence romantique dans l'art académique de Fernand Cormon. L'alliance entre littérature et peinture. Paris: Mon Petit Éditeur.
- Therborn, Göran, 2003: Entangled Modernities. European Journal of Social Sciences, Vol. 6, Nr. 3: 293-305, <http://est.sagepub.com/cgi/content/abstract/6/3/293> (Stand: 02.09.2013)
- Tholen, Berry, 2009: Privileging the near and dear? Evaluating special ties considerations in EU migration policy. Ethnicities, Vol. 9, Nr. 1: 32-52.
- Thornton, Lynne, 1994a: The Orientalists: Painter-Travellers. Paris: ACR.
- Thornton, Lynne, 1994b: Women as portrayed in orientalist painting. Paris: ACR.
- Unger, Petra, 2008: Frauen. Kunst. Migration. Künstlerinnen in Österreich mit migrantischem Hintergrund. Eine Literaturstudie. Wien: Vienna Institute for International Dialogue and Cooperation.
- Unger, Petra, 2009a: Frauen. Kunst. Migration. Künstlerinnen in Österreich mit migrantischem Hintergrund. Interview-Auswertung und Abschlussbericht. Wien: Vienna Institute for International Dialogue and Cooperation.
- Unger, Petra, 2009b: Frauen. Kunst. Migration. Präsentation der Literaturstudie und Podiumsdiskussion. Wien: Vienna Institute for International Dialogue and Cooperation, [http://www.vidc.org/fileadmin/Bibliothek/DP/pdfs/FKM\\_Bericht\\_Veranstaltung\\_Maerz\\_09.pdf](http://www.vidc.org/fileadmin/Bibliothek/DP/pdfs/FKM_Bericht_Veranstaltung_Maerz_09.pdf) (Stand: 15.02.2012)
- V&A-Victoria and Albert Museum, 2012: Light from the Middle East: New Photography, <http://www.vam.ac.uk/content/exhibitions/exhibition-light-from-the-middle-east-new-photography/about-the-exhibition/> (Stand: 01.06.2013)

- Villa, Paula-Irena: *Sexy Bodies*, 2006: Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper. VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- vfg - Vereinigung fotografischer GestalterInnen, 2011: Lalla Essaydi, [http://www.vfgonline.ch/p14006072.html#\\_UVFprldNtoE](http://www.vfgonline.ch/p14006072.html#_UVFprldNtoE) (Stand: 03.06.2013)
- Wanko, Rudolf, 2003: Des Morgenlandes Lust und Grausamkeit- das schillernde Bild des Orients im Wechselspiel von Malerei und Literatur des 19. Jahrhunderts. S. 78-93 in: Mayr-Oehring, Erika und Doppler, Elke (Hg.), *Orientalische Reise. Malerei und Exotik im späten 19. Jahrhunderts*. Wien: Museen der Stadt Wien.
- Weidinger, Alfred, 2010: Eine prächtige Extravaganz. Frederic Leightons *Flaming June* 1894/95. S. 75-100 in: Husslein-Acro, Agnes und Alfred Weidinger (Hg.): *Schlafende Schönheit: Meisterwerke Viktorianischer Malerei aus dem Museo de Arte de Ponce*.
- Williams College Museum of Art, 2006: *Transgressions: Lalla Essaydi Confronts Jean-Léon Gérôme*, <http://wcma.williams.edu/exhibit/transgressions/> (Stand: 01.06.2013)
- Wimmer, Andreas und Nina Glick Schiller, 2002: Methodological nationalism and beyond nation-state building, migration and the social sciences. *Global Networks*, Vol. 2, Nr. 4: 301-334.
- Wimmer, Günther, 2003: Orientreisen und Orientbilder. S. 18-29 in: Mayr-Oehring, Erika und Doppler, Elke (Hg.), *Orientalische Reise. Malerei und Exotik im späten 19. Jahrhunderts*. Wien: Museen der Stadt Wien.
- Yegenoglu, Meyda, 1998: *Colonial Fantasies. Towards Feminist Reading of Orientalism*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Zaya, Octavio, 2008: *Twilight: Unfolding Youssef Nabil's Desire*, S. 39-42 in: Nabil, Youssef (Hg.), *I won't let you die. Ostfildern: Hatje Cantz*.
- Ziadah, Rafeef, 2011: *Shades of Anger*. London: <https://www.youtube.com/watch?v=m2vFJE93LTI> (Stand: 15.02.2012)
- Zimmermann, Martina, 2012: *Schönheit gegen Schleier-Polemik*. Deutschlandradio Kultur, <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/fazit/1886891/> (Stand: 14.04.2013)

## **8. Anhang**

## **8.1. Curriculum Vitae**

**Dina El-Najjar, Bakk.phil. MA**

Geboren 1985 in Wien

Österreichische Staatsangehörigkeit

delnajjar@gmail.com

### **Ausbildung**

- Masterstudium Soziologie an der Universität Wien, Abschluss 2010 mit Auszeichnung
- Bakkalaureatsstudium Soziologie an der Universität Wien, Abschluss 2007
- Matura 2004 mit Auszeichnung abgeschlossen

### **Berufserfahrung**

- 2010-2014 als wissenschaftliche Mitarbeiterin am WISDOM- Wiener Institut für sozialwissenschaftliche Dokumentation und Methodik
- 2009-2010 als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Fakultätszentrum für Methoden der Sozialwissenschaften, Universität Wien
- 2006 als Praktikantin am abif- analyse, beratung und interdisziplinäre Forschung, Wien

### **Sprachkenntnisse**

- Arabisch
- Deutsch
- Englisch

## 8.2. Abstract Deutsch

Seit der Veröffentlichung von Edward Saids Werk *Orientalismus* (1985) ist der Zusammenhang von Orientalmalerei und Orientalismus-Diskurs näher ins Blickfeld gerückt. Die Orientalmalerei des 19. Jahrhunderts präsentierte den Orient als Gegenwelt zur westlichen Zivilisation. Auch wenn wir in einer postkolonialen bzw. post-orientalistischen Zeit leben, sind wir bis heute mit der Orientalmalerei und den damit verbundenen Botschaften konfrontiert. Edward Saids wissenschaftlicher Beitrag demaskiert Machtverhältnisse und beschreibt, wie diese funktionieren. Allerdings zeigt er nicht auf, wie solche Machtverhältnisse in Bewegung gesetzt werden können, und er entwickelt auch keine Widerstandstheorie, die praktisch umzusetzen wäre. Laut Said können neue Repräsentationsmuster Formen des Widerstands einleiten, weil sie bestehende Machtverhältnisse dechiffrieren und ihnen entgegenwirken. Interessanterweise treten Strategien des Widerstands in der hybriden zeitgenössischen Kunstszenen auf. Die Kritik des Orientalismus als öffentlicher Denkstil wird von post-orientalistischen Künstlern/Künstlerinnen durch die bildhafte Verarbeitung des Orientalismus in der Kunstfotografie vollzogen. Im Grunde findet eine neue Definierung des Orientalismus statt, indem ihre Werke den Blick auf das verzerrte Bild des Orients berichtigen. Zuerst brechen die post-orientalistischen Künstler/Künstlerinnen die Bildsprache der Orientalmalerei und infolgedessen die fremd definierte Identitätszuschreibung sowie die Objektivierung des/der Orientalen/Orientalin auf. Danach wird eine neue Bildsprache eingeführt, und im Zuge dessen werden neue post-orientalistische Identitätsentwürfe vorgestellt. Diese Dissertation erörtert, wie die post-orientalistische Kunst ihren Beitrag dazu leistet, um aus der Herrschaft des Orientalismus und seiner Definitionsmacht auszubrechen. Eine Analyse der post-orientalistischen künstlerischen Praxis soll Impulse für die theoretische und methodische soziologische Herangehensweise zur Erforschung von Machtverhältnissen und Wissensstrukturen liefern. Dies ist von Bedeutung, um nicht weiterhin wissenschaftliche Diskurse sowohl unbewusst als auch unreflektiert zu reproduzieren und als wissenschaftliche Folklore zu etablieren. Mithilfe dieser Dissertation soll der Weg zur innovativen Soziologie geebnet werden.

### 8.3. Abstract English

The relationship between the Orientalist painting and Orientalism discourse has increasingly come into focus since the publication of Edward Said's book *Orientalism* in 1985. The Orientalist paintings of the 19<sup>th</sup> century presented the Orient as a counterworld of the Western civilization. Even though we now live in a post-colonial or rather post-oriental era, until now we have been faced with Orientalist paintings and their messages. Edward Said's scientific contribution reveals power relations and it describes how they function. However, he neither states how power relations can be set in motion nor does he develop a resistance theory which can be implemented in practice. According to Said, new patterns of representation may initiate forms of resistance because they decipher and counteract existing power relations. Interestingly, strategies of resistance occur in the hybrid contemporary art scene. Orientalism as a way of thinking by the public is criticised by post-oriental artists through the pictorial processing of Orientalism in art photography. Basically, with their works, a new definition of Orientalism takes place in order to correct the distorted views of the Orient. In a first step, the post-oriental artists challenge the traditional imagery of Orientalist paintings and, consequently, identity ascriptions and objectifications of the Oriental. Then, in a second step, a new visual language is introduced and as a result, it presents new conceptions of post-oriental identities. This PhD thesis analyses how post-oriental art contributes to breaking out of the rule of Orientalism and its definatory power. An analysis of the post-oriental artistic practice shall provide an impetus for the sociological theoretical and methodological approach to the study of power relations and knowledge structures. This is of importance to not unconsciously and uncritically reproduce academic discussions and to prevent their establishment as scientific folklore. With the help of this PhD thesis, the way for an innovative sociology shall be paved.