

SUSANNE GEHRMANN/MECHTILD GILZMER

**GESCHLECHTERORDNUNGEN IN NORDAFRIKA –
UMBRÜCHE UND PERSPEKTIVEN IN LITERATUR,
FILM UND GESELLSCHAFT**



VERLAG DONATA KINZELBACH
MAINZ

HYBRIDE BLICKKONSTELLATIONEN: ZUR KONSTRUKTION DES
WEIBLICHEN/ANDEREN IN KOLONIALEN BILD MEDIEN DES MAGHREB*

Claudia GRONEMANN (Leipzig)

Aube de ce 13 juin 1830 [...] Devant l'imposante flotte qui déchire l'horizon, la Ville Imprenable se dévoile, blancheur fantomatique, à travers un poudrolement de bleus et de gris mêlés. Triangle incliné dans le lointain et qui, après le scintillement de la dernière brume nocturne, se fixe adouci, tel un corps à l'abandon, sur un tapis de verdure assombrie. La montagne paraît barrière esquissée dans un azur d'aquarelle.

Premier face à face. La ville, paysage tout en dentelures et en couleurs délicates, surgit dans un rôle d'Orientale immobilisée en son mystère.

[...]

Au départ de Toulon, l'escadre fut complétée par l'embarquement de quatre peintres, cinq dessinateurs et une dizaine de graveurs... Le conflit n'est pas encore engagé, la proie n'est même pas approchée, que déjà le souci d'illustrer cette campagne importe davantage.

(Djebar 1995: 14, 16)

Dem horazischen Prinzip *ut pictura poeisis* folgend, visualisiert die algerische Autorin Assia Djebar hier den historischen Moment des Aufeinandertreffens von französischer und maghrebinischer Kultur zu Beginn der Kolonisation als ein wechselseitiges *face à face*: Die Stadt Algier liegt vor den Eroberern als mysteriöse Orientalin, auf die sich alsbald die bildkünstlerischen Blicke der mitreisenden Maler, Zeichner und Grafiker richten werden. In diesen literarischen Re-Imaginationen der Eroberung Algiers, die Djebar in ihrem Roman *L'Amour, la Fantasia* ausgehend von archivierten Augenzeugenberichten französischer Militärs gestaltet, kristallisieren sich Fragen, die Ausgangspunkt meiner Überlegungen zur historischen Konstitution eines kolonialen Anderen mittels Konstruktion und Verschränkung kultureller wie sexueller Differenzen sind:

1. Inwiefern wird Weiblichkeit als Symbol für kulturelle Differenz im französischen Kolonialdiskurs kodiert?
2. Wie manifestiert sich diese Konstruktion in verschiedenen Bildmedien und welcher Zusammenhang besteht zwischen medialer Repräsentation und kultureller bzw. sexueller Kodierung?

*Die Originalfassung dieses Beitrags ist auf Englisch in Fischer-Tiné/Gehrmann (2008) erschienen.

3. Wie lassen sich derart stereotype Repräsentationen jenseits von Oppositionen wie Orient und Okzident, Eigenes und Fremdes usw. deuten?

Mein Beitrag verfolgt damit ein doppeltes Ziel: es geht einmal darum, die Überlagerung und Durchdringung sexueller und kultureller Differenzen in der Produktion von Andersheit aufzuzeigen. Andererseits sollen die dabei entstandenen ästhetischen Repräsentationen des Anderen nicht als Stereotypen verstanden, somit erneut vermittelt und bestätigt werden,¹ sondern auf die im Prozess ihrer Entstehung entfaltete Vieldeutigkeit hin gelesen werden. Eine prinzipiell auf das Hybride gerichtete Lektüre der Bilder hingegen ermöglicht es, sie aus dem Zusammenhang jener Oppositionen herauszulösen, die ihnen durch Machtverhältnisse, aber auch moralische Urteile zugewiesen werden. So möchte ich entgegen den Untersuchungen einer Archäologie des Stereotyps nicht die Festschreibungen, Reduktionen, Verzerrungen und konventionalisierten Muster betrachten, sondern zeigen, wie sich deren Konstruktion durch eine Tilgung vorhandener Ambivalenzen vollzieht. In der Analyse sollen einseitig verfestigte Blickrichtungen und dementsprechend statische Denkmuster, verstanden als *Orientalismen*, aufgehoben bzw. zum Oszillieren gebracht werden. Um autoritären – kolonialen, wissenschaftlichen, pädagogischen u.a. – Aneignungen der Bilddarstellungen entgegen zu wirken, sollen sie auf Hybridisierungen und Spannungsmomente hin untersucht werden.

In der Formung kultureller Wahrnehmungs- und Deutungsmuster spielen Bildmedien eine zentrale Rolle und im Akt der Kolonisierung übernehmen sie eine Schlüsselfunktion, soweit gehend, dass eine Aufarbeitung der Kolonialgeschichte ohne Einbeziehung der Bildproduktion kaum möglich scheint.² Die Kolonialmächte waren sich auch dieser Visualität als Wirkungsmacht sehr bewusst und übernahmen die Kontrolle über den Bereich des *Sichtbaren*. So stammen 80% der in den französischen Kolonien verbreiteten Bilder aus einer Zentralstelle, die 1919 gegründet wurde und das

¹ Zu Recht hält Deleuze (1997: 282) anschließend an eine Diskussion zur Malerei fest, dass selbst die Parodie des Klischees (hier bezogen auf den amerikanischen Film) zu dessen Fortschreibung beiträgt.

² So formuliert der französische Historiker Pascal Blanchard anlässlich einer Ausstellungseröffnung im April 2005 im Rahmen des Programms *Images et Colonies*: "[...] il n'est pas possible de mesurer dans toute sa dimension l'entreprise coloniale si l'on n'intègre pas, si l'on ne montre pas, si l'on analyse pas cette production d'images [...] pour mesurer combien la culture coloniale est un système" (<http://www.flucuat.net/2456-Pascal-Blanchard>; 12. Januar 2007).

gesamte Bildmaterial aus den Kolonien im Sinne der kolonialen Ideologie zensierte.³ Die visuelle Konstruktion des Anderen ist fundamentaler Bestandteil der Kolonialstrategie und – wie Djebars Hinweis auf Maler, Zeichner und Graveure zeigt – nicht weniger bedeutsam als die militärische Eroberung, bedarf doch die Belagerung der Fremde zuallererst einer Legitimation. Die Eroberer verleihen sich diese im Rahmen eines performativen Akts, der ihr Eindringen als Geste der Dominanz klarstellt – und nicht etwa wie simple Neugier von Reisenden aussehen lässt.⁴ Die gewaltsame Kolonisierung des Anderen durch eine vermeintlich überlegene Kultur muss demzufolge über symbolische Handlungen organisiert werden, denn Machtverhältnisse zwischen Kulturen sind nicht a priori vorhanden, sondern werden *hergestellt* und dabei auch visualisiert. Die gefertigten Bilder implizieren folglich Gegebenheiten, welche sie im Rahmen ihrer Repräsentationskraft erst hervorgebracht haben. Nicht zufällig also werden mit den ersten Kriegsschiffen der französischen Flotte Bildkünstler nach Nordafrika entsandt, um den Moment des Vordringens auf unbekanntes Terrain festzuhalten und das dort erwartete Fremde in eine vertraute Imagologie zu übersetzen. Es gilt die durch das unheimliche Fremde – von Bhabha im Sinne Freuds (*Das Unheimliche*, 1919) als *unhomely* bezeichnet – ausgelöste Bedrohung des Selbst durch die Macht der visuellen Aneignung zu bannen. Dabei entstanden Entwürfe von Andersheit, die als Orientfiktionen seit Napoleons Ägyptenfeldzug (1798) insbesondere aus Literatur, Bildkunst, Oper und Architektur bekannt sind, sich aber bis in die Kunst und Reisedarstellungen des 16. Jahrhunderts zurückverfolgen lassen.⁵ Seit dem 19. Jahrhundert setzt sich die Projektion des ‚Fremden‘ über traditionelle Text- und Bildverfahren hinaus in den technisch-apparativen Medien fort, die eine empirisch fassbare, für den Blick transparente Wirklichkeit suggerieren und daher mit besonderer Effizienz Stereotypen hervorbringen. Im Rahmen eines derartigen ‚kolonialen‘ Sehdispositivs werden dichotomische Beziehungen zwischen den Kulturen konstruiert, die die Blick- bzw. Betrachterherrschaft festigen.

³ Vgl. hierzu die Dokumentation „Les trois couleurs de l'Empire von Jean-Claude Guidicelli (2001).

⁴ Auch in der islamischen Kultur (besonders im Sufismus) sind die Neugier am Fremden und Reisen als Form der Erkenntnis verankert.

⁵ Vgl. Sievernich/Budde (1989: 231-244). Die seit dem Mittelalter und der Renaissance durch den Kontakt zur islamischen Kultur und die Wiederentdeckung des Alten Orients erfolgten europäischen *Orient*begegnung werden im gleichen Band thematisiert, der einen Zeitraum von 800-1900 umfasst.

Die Entwicklung technischer Sehgeräte wie das mechanische Kamera-Auge lässt den Körper des Betrachters zur Abstraktion werden und impliziert ein sehendes, jedoch selbst unsichtbares, stets als männlich und universal gedachtes Subjekt, welches sein Objekt scheinbar ohne reziproke Wirkung zu konturieren vermag. Damit wird die Objektivität eines körperlosen auktorialen Blicks suggeriert, in dem der partiale, kulturell und historisch definierte Standpunkt des Betrachters sowie die damit verbundene Identitätsstrategie ausgeblendet wird. Dichotomien wie die von Subjekt und Objekt oder Opfer und Täter werden durch eine solche Konstruktionskraft des Blickes fabriziert. Mit Hilfe analoger bildgebender Verfahren wie Fotografie und Film wird eine Macht der Repräsentation ausgeübt, die spezifische kulturelle Vorstellungen habitualisiert, normativ festschreibt und medienwirksam vermittelt, so dass sie zunehmend als Gegebenheit, nicht aber als kulturelle Konstruktionen erscheinen.⁶ Als Vorwand für Herrschaft dient seit der Aufklärung ein entwicklungsgeschichtlicher Maßstab, der den Anderen als Teil einer Vorgeschichte und anhand naturgeschichtlicher Kategorien begreift. Die eigenen Werkzeuge erscheinen darin als Ausdruck kultureller Überlegenheit und wissenschaftlich-technischer Naturbeherrschung, wobei der Andere als rückständiges und der Natur ausgeliefertes Wesen erscheint, zu dem er durch die eigenen Allmachtsphantasien gemacht wird.

Ein kontinuierlich wiederkehrendes Bild, ja ein Topos aller Kolonialgeschichten ist dabei die Vergeschlechtlichung dieser kulturell eingezogenen Differenz und die Imagination des Fremden als Frau: „Fast immer wurde der fremde Kontinent, den es zu entdecken bzw. zu erobern galt, in der Gestalt einer Frau dargestellt [...]“ (Weigel 1990: 130). Umgekehrt wird die Frau auch innerhalb der modernen (westlichen) Körper- und Geschlechterordnung nicht nur funktionalisiert und biologisiert, sondern auch in ihrer vermeintlichen Natürlichkeit ‚exotisiert‘. Die ‚orientalische‘ Frau erscheint daher in einem doppelten Sinn als Naturwesen, sie wird als Inbegriff unverdorbener Wildheit und zugleich, durch ihre biologische Funktion, als Natur schlechthin verstanden.⁷ Dies impliziert dort eine wesenhafte, naturbedingte

⁶ Der koloniale Blick wirkt dabei nicht nur in ganz offensichtlichen Zusammenhängen wie Völkerschauen oder Weltausstellungen (gegen die Surrealisten wie Breton, Eluard und Aragon protestierten), sondern setzt sich in der Gegenwart fort im medialen Diskurs oder der Konstruktion von Forschungsobjekten auf der Basis vermeintlich stabiler Opfer-Täter-Schemata, die häufig auch in postkolonialen Forschungsprojekten re-etabliert werden.

⁷ Verstärkt tritt dieser Entwurf mit der Aufklärung zutage, denn „[d]ie Tatsache, daß der Mensch als Naturwesen betrachtet wird, wirkt sich in besonderer Weise auf den weiblichen Menschen aus, der nun, aufgrund seiner Funktion im biologischen Repro-

Unterlegenheit des Anderen, wo eigentlich soziale Herrschaftsstrukturen befestigt werden.

Die Konstruktion der Geschlechterdifferenz – ob metaphysisch oder biologistisch begründet – wurde in den Dienst kolonialer Machtperformanz gestellt und grenzte den Zivilisierten von seinem Anderen ab. So finden sich seit der frühen Neuzeit, seit der Eroberung der Neuen Welt⁸ und verstärkt seit der Aufklärung nicht nur „Strukturanalogien im Diskurs über Wilde und Frauen“ (Weigel 1990: 121), sondern eine regelrechte Verquickung der Andersheitsstrategien. Die vielfältigen Konstruktionen des ethnischen/weiblichen Anderen erfolgen dabei nach zwei Bewertungsschemata: einerseits wird Andersartigkeit – dem klassischen Mythos des Goldenen Zeitalters fortschreibend – idealisiert. Es gilt als Ausdruck unverfälschter Natürlichkeit, so das Mythologem des ‚bon sauvage‘ von Montaigne bis Rousseau (*Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, 1755), wobei der ursprünglichen Reinheit des idealisierten Wilden bei Letzterem die Korruption des modernen Menschen gegenübergestellt wird. Aber das Andere wird auch immer wieder dämonisiert und in christlicher Diskursivierung als Inbegriff von Verderbtheit und menschlicher Sündhaftigkeit entworfen: so sind Frauen hier gottlose Verführerinnen und das per se Andere der Vernunft; Indianer sind Sodomisten und Kannibalen. Die Repräsentation von Territorien, Kontinenten und Städten in Form von Frauenfiguren – wie z.B. die kannibalische und zugleich verführerische Amerika – enthält somit Verweise auf eine doppelgestaltige weibliche Natur, welche auf die mittelalterliche Allegorie der Frau als Welt zurückgehen. Auch im System der kolonialen Produktion von Differenz ist es im Anschluss an diese europäischen Traditionen immer wieder der weibliche Körper, der als Signifikant für das unfassbar Fremde dient und als solcher – als universales Ikon für Andersheit – beschrieben wird.⁹ Diese Strategien einer Body Politics der taktischen Körperkonstruktion durch Festschreibung, machen ihn zum Ort der Macht. Der weibliche Körper, um den es im

duktionsprozeß, eher mit Naturfunktionen ausgestattet zu sein scheint, als der männliche“ (Steinbrügge ²1992: 73). Zur diskursiven Konstruktion einer „weiblichen“ Natur in französischer Literatur und Theorie des 18. Jahrhunderts vgl. diese Studie von Steinbrügge.

⁸ Zur Visualisierung des lateinamerikanischen Subkontinents als Frau und die Sexuierung der neuen Welt vgl. Hölz (2000).

⁹ Der materielle Körper ist im Anschluss an Foucault (*Histoire de la sexualité*, 3 Bde, 1976-1984) als Repräsentationsort von Macht und Politik von großer Bedeutung, er wird diszipliniert, trägt Wissen und ist zugleich subversiv und widerspenstig.

vorliegenden Kontext geht, wird zur Fläche für die symbolische Übersetzung konkreter Frauen, verankert in langen, nicht nur europäischen Darstellungstraditionen.¹⁰ Wie die Kategorien Rasse¹¹ und Klasse zielt die Kodierung von Geschlecht auf die symbolische Konstitution von hierarchischen Körperbildern im Dienst der Legitimation kolonialer Interessen. Ob diese strategischen Entwürfe jedoch in den konkreten Manifestationen wirklich gelingen bzw. ob sie überhaupt gelingen können, ist Bezugspunkt meiner Bild(re)lektüren, in denen es nicht um die Entlarvung kolonialer Fremddarstellungen als Trugbilder geht – wo es kein Original gibt, ist Täuschung unmöglich –, sondern um die im Streit um den kolonialen Bilderkanon vernachlässigten Momente der Ambiguität, kulturtheoretisch verstanden als Hybridisierungen.¹²

Die Vorstellung von der symbolischen Produktion des kulturellen Anderen ist bekanntlich in der Kulturtheorie spätestens seit dem wegweisenden Buch *Orientalism* (1978) von Edward Said verankert, der in seiner Einleitung die Formel von der Erfindung des Orients geprägt hatte: "The Orient was almost a European invention" (Said 1978: 1).¹³ Zwei Jahre zuvor hatte der marokkanische Theoretiker Abdelkébir Khatibi den Artikel *L'Orientalisme désorienté* (1983) verfasst, eine (vielleicht weniger missverständliche) Kritik an Texten französischer Orientalwissenschaftler, der bis heute kaum zur Kenntnis genommen wurde.¹⁴ Es war vielmehr der in Palästina geborene

¹⁰ In allen Kulturen findet die symbolische Modellierung des Körpers statt, sogar wenn dieser nicht sichtbar gemacht wird wie im islamischen Gebot der unsichtbaren Frau. Trotz des Repräsentationsverbotes gibt es im Islam auch Bildtraditionen, in denen Körper konstruiert werden, etwa die aus Persien stammende Miniaturkunst.

¹¹ Gemeint ist damit nicht nur die (rassen-)biologische, sondern auch die geographische Konstruktion ethnischer Differenz.

¹² Derart ideologische Grenzverläufe zeigen sich beispielsweise im Streit um die Deutung des kolonialen Postkartenarchivs, bei dem um Richtig und Falsch bzw. Diskursivität gerungen wird (vgl. Stemmler 2004: 97f.).

¹³ Auch wenn Said geschlechtsspezifische Implikationen der Orientalisierung außer Acht lässt, was vielfach kritisiert wurde, stellt sein Buch gleichwohl Instrumente zur Verfügung, auch Genderentwürfe neu zu denken.

¹⁴ Dies ist sicher einmal dem Faktum der Sprache geschuldet – eine Übersetzung der Arbeiten Khatibis steht bis heute aus, so dass die anglophonen orientierten *Cultural Studies* nur im Ausnahmefall (etwa Mignolo, *Local Histories/Global designs*, 2000) Bezug auf den Marokkaner nehmen (können). Zum anderen scheint aber auch die Tatsache, dass Khatibi das Problem weniger global auf West und Ost bezieht, sondern konkret an einzelnen Texten und Autoren (insbesondere der beiden Collège-de-France-Professoren Berque und Massignon) diskutiert und somit weniger pointiert darstellt, großen Einfluss auf die Rezeption gehabt zu haben. Während Said sehr übergreifend formuliert: "[...] Orientalism is a style of thought based upon an ontological and epistemological distinction made between 'the Orient' and (most of the

Literatur- und Kulturwissenschaftler Said, der den Begriff des Orientalismus prägte und darunter einen äußerst wirksamen autoritären und kulturhegemonialen europäischen Diskurs versteht, der das Andere als exotisch, mysteriös, barbarisch, unzivilisiert, irrational, fremd usw. objektivierend entwirft und für das europäische Selbstverständnis eine konstitutive Funktion besitzt:

[...] without examining Orientalism as a discourse one cannot possibly understand the enormously systematic discipline by which European culture was able to manage – and even produce – the Orient politically, sociologically, militarily, ideologically, scientifically, and imaginatively during the post-Enlightenment period. (Said 1978: 3)

Das Fremde liegt nicht außerhalb des Selbst, sondern ist vielmehr Projektion eines kulturell befangenen Ich, das seine Grenzen zu verteidigen sucht und sich des Anderen bemächtigt. Darstellungen kultureller Andersheit aus Bereichen wie Wissenschaft, Kunst und Kultur – ob vor Ort oder wie so häufig aus der Ferne gefertigt – vermitteln somit keineswegs Wissen über ihr Objekt, sondern beschreiben den Sinn- und Erkenntnishorizont des Produzenten sowie dessen Vorstellungen von Identität. Said hatte die europäischen Orientdiskurse erstmals systematisch hinterfragt und deren identitätssichernde Funktion für ein hegemoniales Europa ins Zentrum der Diskussion gestellt. Im Dienst der Selbstzuschreibung bestimmter fortschrittlicher Qualitäten des Westens wurde ein rückständiges und unzivilisiertes kulturelles Gegenstück entworfen, das immer wieder geschlechtsspezifische Markierungen erfährt als mysteriöser weiblicher Or(ien)t gegenüber einem rational männlichen Westen.

Somit hat Saims Ansatz, der die postkoloniale Theoriebildung mit initiierte, – trotz aller notwendigen Debatten¹⁵ – die bis heute gültige Einsicht vermit-

time) 'the Occident'" (Said 1978: 2), heißt es bei Khatibi gleich zu Beginn: "Il y aura toujours quelque artifice à faire revenir l'orientalisme à son sol natal sans tenter de dire la cardinalité qui l'a toujours dirigé." Vgl. Khatibi (1983: 117). So geht es dem Autor um die Analyse einer orientalisierenden Sprache, verankert in Metaphysik (im Heidegger'schen Sinne der Ontotheologie), Essentialismus und Positivismus sowie Humanismus (ebd. 120-126), welche Simulakren im Deleuzianischen Sinne produziert (ebd. 128).

¹⁵ Der Begriff *Orientalismus* wurde mit Said zu einem kolonialismuskritischen Instrument, das sich auf die Konstruktion des Fremden in den europäischen Kolonialdiskursen bezieht, dabei umgekehrt aber ein statisches Bild okzidentaler Identität entwirft und Tendenzen der *Okzidentalisation* enthält. Hier genau setzt die Kritik an Said an, dessen Buch vielfach als einseitige Verurteilung der europäischen Orientalwissenschaft als Komplizin des Kolonialismus hinterfragt wurde. Während er die

telt, dass sich der Begriff ‚Orient‘ keineswegs auf geographische Räume, Kulturen oder andere empirische Größen bezieht und orientalische Bilder nicht wesenhafte Züge östlicher Kulturen nachzeichnen oder Reste einer verborgenen Authentizität,¹⁶ sondern für eine diskursive Grenzziehung unabhängig von Topographien als (ästhetische) Festschreibung und Unterwerfung des Anderen generell steht.

Orientalismus bezeichnet demzufolge eine Reihe von Strategien der Identität, bei denen kulturelle, rassische, geschlechtliche, soziale u.a. Grenzen zu einem imaginären Anderen gezogen werden. Somit ist ‚der Orient‘ ein (nicht nur okzidentaler) Äußerungsraum, eine Wissensanordnung,¹⁷ und unter Orientalisierung lassen sich demzufolge die verschiedensten Konstruktionen von Andersheit unabhängig von ihrer Blickrichtung und jenseits des starren Orient-Okzident-Gefüges fassen.¹⁸ Wer also wen konstruiert, ist

Beschreibung „orientalischer Wesenheit“ als europäische Erfindung herausstelle, entfalte er in seinem Text ein ähnliches Strukturmodell, nur umgekehrt mit Bezug auf das okzidentale Denken. Es entstehe ein statisches Okzidentbild, in dem umgekehrt die Vielfalt der Entwürfe im Dienst der Kolonialismuskritik verloren gehe (etwa der feministische Orientalismus). Sein großes Verdienst ist es jedoch, die Konstruktion kultureller Grenzen als verschiebbare Entwürfe zu denken, auch wenn seiner Studie aus dem Jahr 1978 kein dynamischer bzw. konstruktivistischer Wirklichkeits- und Kulturbegriff zugrunde liegt, wie er in späteren Ansätzen der *postcolonial studies* entwickelt wurde.

¹⁶ Von einer solchen Vorstellung ging die traditionelle Bildforschung ebenso aus wie die Hermeneutik, die mit dem Begriff der Alterität operierte. Während Said von im Kern durchaus wesenhaften kulturellen Identitäten ausging, steht heute außer Frage, dass Ursprung, Subjekt, Identität und Authentizität in höchstem Maße idealisierende Kategorien darstellen. Was „authentisch“ ist an einer Kultur, kann niemals übergreifend bestimmt werden, sondern immer nur mit Blick auf konkrete Repräsentationen, in denen Authentizität (performativ) hervorgebracht wird. Said kritisierte die Opposition Orient-Okzident und ist der Autor, der den Weg ebnet für eine Dekonstruktion der Kategorien, gleichwohl verabschiedet er (noch) nicht die Idee kultureller Substrate, wie dies später bei Bhabha der Fall sein wird. Während Said die Orientalisierung umkehrt, verfolgen Bhabhas Schriften die symbolischen Prozesse der Konstruktion und schreiben sie dabei um.

¹⁷ Ein solches Orientverständnis hatte bereits Borges literarisch entworfen (vgl. de Toro 2001).

¹⁸ So entsteht ‚Afrika‘ vor allem in der Projektion der europäischen Moderne als homogener Raum (vgl. Albers/Pagni/Winter 2002) und europäische Frauen grenzen ihre Identität ab, indem sie in ihrer Haremliteratur eine Orientalin konstruieren. Derart wird Saids Perspektive in der neueren Forschung durch Beiträge zu einem weiblichen Orientalismus ergänzt (Lewis 1996; Champion 2000; Ueckmann 2001). Auch im Rassendiskurs ändert sich die Blickrichtung und „whiteness“ wird als ethnische Kategorie diskutiert (Bhabha 1994; Warth 1997) ähnlich wie die Konstruktion von Männlichkeit, Heterosexualität (Butler) usw.

damit auch eine Frage der Blicke, weshalb nur ein systematisches Pendeln der Perspektiven Orientalismen aufzubrechen vermag.

Im Sinne eines derartigen orientmaking, othering (Spivak) oder *orientalisme désorienté* (Khatibi) lassen sich Repräsentationen von Differenz als Formen der kulturellen Identitätskonstruktion deuten, in denen das Andere zur Festigung der mythisch verklärten Autorität und hegemonialen Identität symbolisch hervorgebracht wird: um beispielsweise eine weiße Identität in diesem Sinne zu positivieren, bedarf es einer anderen, der schwarzen; ebenso der weiblichen zur Definition einer normativ männlichen. Der Entwurf von Differenzen diente der Kolonialmacht folglich in erster Linie dazu, die mit ihrem Eindringen in das Territorium des Anderen verbundene Verunsicherung, die Fremdheit des Eigenen zu kanalisieren und die Spannung kultureller Brüche sowie Identitätskonflikte abzufedern. Die kulturelle Grenzziehung hat dabei strategische Funktion, um das Selbst in seinen den bekannten Koordinaten zu befestigen, da diese keine Gegebenheit darstellen, sondern grundsätzlich wandelbar sind.

Die Möglichkeit der Gewinnung übergreifender kultureller Muster, wie dies Saids *Orientalism* impliziert, und das Gelingen derart monolithischer Entwürfe des Anderen orientaler oder okzidentaler Zuschreibung wird in aktuellen postkolonialen Konzepten vielmehr in Frage gestellt. Denn eine symbolische Grenzziehung ist für den Entwurf von Identität generell erforderlich und somit ein geradezu unverzichtbares (strategisches) Element im Umgang mit Fremdheit, weil das Andere gar nicht jenseits von Zuschreibungen des eigenen Sinnhorizontes, folglich von ‚Projektionen‘ fassbar werden kann. Diese Fragen sind aktuell in einer postkolonialen Theorie verankert,¹⁹ die mit Homi K. Bhabhas Denken der Hybridität seit den 1990er Jahren eine Neuorientierung erfahren hat und die nun anstelle des Misslingens der Andersheitsrepräsentation vielmehr die fundamentale Ambivalenz, Zeitlichkeit und Dynamik kultureller Äußerungsakte zum Thema

¹⁹ Die Verquickung der Kulturen innerhalb von Kolonialstrukturen wurde bereits in der kolonialismuskritischen und (*avant la lettre*) postkolonialen Literatur seit Fanon, Memmi oder Césaire aufgeworfen. So entwickelte Memmi noch im Vorfeld des Algerienkriegs eine Kritik, welche die Bezogenheit, Abhängigkeit und Reziprozität der Beziehung zwischen Kolonisator und Kolonisiertem ins Zentrum stellt. Er zeigt auf, dass mit dem Kolonialismus eine Identitätsproblematik auftaucht, die beide Seiten „kontaminiert“, vor den Ich-Grenzen nicht halt macht und ein „douloureux décalage d’avec soi“ (Memmi 1957: 154) impliziert. So stellt er sehr früh die „absurde Opposition“ von Orient und Okzident heraus (ebd.: 161), welche der tatsächlich wirkenden spannungsreichen kolonialen Beziehung nicht gerecht werde.

macht, in denen die Artikulationsweisen aufgedeckt und Grenzen permanent desartikuliert, d.h. verschoben werden.

In my own work I have developed the concept of hybridity to describe the construction of cultural authority within conditions of political antagonism or inequity. Strategies of hybridization reveal an estranging movement in the 'authoritative', even authoritarian inscription of the cultural sign. At the point at which the precept attempts to objectify itself as a generalized knowledge or a normalizing, hegemonic practice, the hybrid strategy or discourse opens up a space of negotiation where power is unequal but its articulation may be equivocal. (Bhabha 2005: 58, meine Hervorhebung)

Während Said die ideologischen Implikationen und die einseitige Autoritäts- und Machtfunktion der Orientkonstruktion entlarvt, geht es Bhabha um eine Analyse der wechselseitigen Verstrickungen von Objekt(en) und Subjekt(en), die sich je nach Perspektive in Repräsentationen ausmachen lassen. Anders als Said geht er nicht davon aus, dass die dem Orientalisten vorgeordnete Einseitigkeit im Entwurf des Anderen überhaupt möglich ist. Vielmehr deckt er Blickwechsel und Ambivalenzen in den Bildern der Andersheit auf. So erkennt er in kolonialen Diskursen nicht nur die Wiederholung eines – ewig gleichen – Musters an Zuschreibungen, sondern Hybridisierungen im Sinne einer „prozessualen und kreativen Neukonstruktion von Identitäten“ (Bonz/Struve 2006: 144), wobei diese nicht aus zwei oder mehr Originalen ein Ganzes im Sinne des holistischen Kulturbegriffs ergeben, sondern Kultur als dritten (Zeichen-)Raum mit inhärenten Differenzen, Ambivalenzen und Widersprüchen denken lassen (ebd.). Hier wird deutlich, dass Räume, Verortungen immer Entwürfe sind, weder ganz imaginär noch als sozialer Raum transparent und messbar.²⁰ Gerade das Oszillieren von Subjekt-Objekt-Beziehungen auf dem Feld des Sehens und der Repräsentation, die Bhabha als genuine Einschreiborte von Kultur thematisiert, ermöglicht es, koloniale Gewalt als Folge einer kulturellen (Orient-) Konstruktion und einer abstrakten Dichotomisierung der Welt wahrzunehmen und anzufechten.²¹ Auch wenn Repräsentationen homogene Oberflächen

²⁰ „Grenzen sind keine Gegebenheit, sondern das Ergebnis kultureller Handlungen“, formuliert Borsò treffend die Problematik des stets kulturell hervorgebrachten Raumes (2004: 23).

²¹ Der Kern (und zuweilen Stein des Anstoßes) in Bhabhas Theorie von Kultur ist die Annahme, dass die Aufdeckung der Verfahren kultureller Produktion Ursprünge, Homogenitäten und auch Täter-Opfer-Muster revidiert. Bhabhas Kritik richtet sich zwar gegen jedwedes angestammtes Rollenverhältnis, unterscheidet aber ausdrücklich zwischen Macht und Artikulation der Macht, ontologischer und symbolischer

erzeugen, entstehen sie doch immer in Zwischenräumen – sind sie geprägt von den *interstices*, von unbewussten Spannungen und Ungereimtheiten. Es handelt sich bei der orientalistischen Praxis also um Taktiken im Umgang mit dem Anderen, die jenseits ihres strategischen Moments der Repräsentation die Spuren des Anderen und der Begegnung mit dem Anderen erhalten. Hinter den kolonialen, rassistischen und exotistischen Fassaden der Repräsentation des Weiblichen ist stets die Präsenz des Produzenten verborgen, dessen vermeintlich distanzierter Blick eine medienästhetische Verstrickung in sein Objekt erfährt und das Bhabha'sche Aushandeln (negotiation) in Gang setzt. Folgt man diesem Gedanken Bhabhas, dann wird deutlich, dass es gar keine „falschen“ Bilder, keine entstellten – oder umgekehrt authentischen – Konstruktionen des Anderen geben kann, sondern dass jeder einzelne Entwurf von einer Präsenz des Subjekts, seinem Begehren und den Verstrickungen mit dem Außen durchkreuzt ist. Dies ist mehr oder weniger sichtbar, mehr oder weniger bewusst, lässt sich aber in vermeintlich stereotypen Darstellungen durchaus wieder sichtbar machen. Ausgehend von diesem Forschungsbefund ändert sich der Fokus postkolonialer Analysen: es geht schließlich nicht mehr um die Entschlüsselung von Fremdheit als „Erfindung“ des Anderen, sondern darum, koloniale Repräsentationen auf Spuren der Einschreibung des anderen Blicks und des vom Anderen stets durchkreuzten Eigenen hin zu untersuchen.²²

So bezieht sich die Kategorie Gender – verstanden als kulturelle Konstruktion von Geschlecht – hier nicht nur auf die Darstellungsobjekte der zu untersuchenden Bildmedien, sondern konfiguriert ebenso auf der produktionsästhetischen Seite den (konstruierenden) Blick, der die Entwürfe von Andersheit im Rahmen einer Geschlechterordnung des Sehens medial erzeugt. Mein Interesse gilt dabei nicht der Frage der Angemessenheit dieser Bilder in Bezug auf per se entzogene Wirklichkeiten, sondern den Mechanismen und Prozessen der Schaffung dieser Repräsentationen (in der Stillstellung des Blicks), an denen die mangelnde Kohärenz der Blicksubjekte und -objekte sichtbar wird.

Ebene. So ist sein Raum der Verhandlung ein Ort „where power is unequal but its articulation may be equivocal“ (s. Zitat oben).

²² Vgl. hierzu zahlreiche Untersuchungen zum lateinamerikanischen Kolonialdiskurs, welche im Anschluss an O'Gorman (*La invención de América. El universalismo de la cultura de occidente*, 1958) und Todorov (*La conquête d'Amérique. La question de l'autre*, 1982) die Chroniken der Eroberung auf derartige Einschreibungen des Anderen untersuchen (u.a. de Toro 2007).

Wenn koloniale und geschlechtsspezifische Andersheit sich im Blick konstituiert, gelangt Nordafrika vor allem durch die französische Kolonisierung um 1830 als „Orientkonstruktion“ in das europäische Bewusstsein: es wurde zur Koordinate einer umfassenden europäischen Mode.



Eugène Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur intérieur* (erste Version, 1834)

Als einer der ersten europäischen Künstler, noch bevor die Literaten des Orientalismus (Lamartine, Nerval, Flaubert, Gautier, Loti u.a.) aufbrachen, reist der französische Maler Eugène Delacroix nach Nordafrika. Aufgrund seines außergewöhnlichen malerischen Könnens und in diplomatischer Mission wird er nach Marokko geschickt, wobei er die Reise freiwillig und voller Neugier antritt. Der Ateliermaler durchlebt eine gänzlich neue Erfahrung des Sehens und hält seine Eindrücke in einem Reisetagebuch fest, das überliefert ist. Auf seiner Rückreise über Algier betrat er als erster Franzose einen Harem²³ auf nordafrikanischem Boden und brach damit ein kulturelles Tabu: er verletzte das islamische Verbot des Blicks und drang in den weiblichen Bereich des arabischen Hauses ein.²⁴ In dieser Performanz ‚ko-

²³ Dieses Privileg wurde vor ihm nur dem in Istanbul akkreditierten Hofmaler Jean Baptiste Vanmour zuteil, der die Frauen jedoch nicht als verführerisch, sondern würdevoll inszeniert (Thornton 1989: 342). Der Begriff 'Harem' verkörpert ähnlich wie 'Orient' eine bevorzugte Projektionsfläche unterschiedlichster kultureller Einschreibungen, da er aufgrund seiner Verbotsstruktur das Begehren auslöst und potenziert (vgl. Mernissi 2001). Moussa (1990: 224) hingegen vermutet, dass der Maler in das Gemach jüdischer Frauen geführt wurde, für die das Verhüllungsgebot nicht bestand.

²⁴ Bereits das Eindringen in das Haus des algerischen Mannes lässt sich als sexuelle Metapher deuten wie sie in der Barocknovellistik (z.B. Cervantes' *El celoso extremeño* oder María de Zayas' *El prevenido engañado*) geprägt wird.

lonialer' Ermächtigung – der algerische Mann wird seines vermeintlichen Besitztums enteignet – zeigt sich eine Überschneidung kultureller und sexueller Kategorien in der Konstruktion des Anderen, denn die innerarabische Geschlechterdifferenz (ebenfalls durchzogen von Ungleichheit) tritt hinter der kolonialen Hierarchie zurück.

Delacroix beschrieb sein Eindringen anknüpfend an vertraute Weiblichkeitsvorstellungen:

J'ai eu l'immense chance de visiter un harem à Alger. C'est beau! C'est comme au temps d'Homère! La femme dans le gynécée s'occupant des enfants, filant la laine ou brodant de merveilleux tissus. C'est la femme comme je la comprends. (zit. in Boudjedra 1996: 25)

Die Frauen erscheinen ihm nicht fremd, vielmehr schreibt er ihnen das antike Ideal klassischer Schönheit zu und ordnet sie somit in ihm bekannte Kategorien ein. Das erblickte Gynezäum erscheint ihm in Rousseau'scher Prägung als Ausdruck einer ‚unberührten‘, in ihrer Ursprünglichkeit erhaltenen Welt, wobei der Harem zum Inbegriff einer natürlichen weiblichen Domestizierung wird. Dass Delacroix – der historischen Verbreitung des Topos entsprechend – damit keineswegs allein steht, zeigt Baudelaires kunstgeschichtlicher Essay, in dem Delacroix Beobachtungen eine Rassenimplikation zugeschrieben wird, wobei die Geschlechterdifferenz in kolonialer Abgrenzung aufgehoben wird – Mann und Frau der anderen Kultur werden als Naturwesen konzipiert: „[...] là il put à loisir étudier l'homme et la femme dans l'indépendance et l'originalité native de leurs mouvements, et comprendre la beauté antique par l'aspect d'une race pure de toute mésalliance et ornée de santé et du libre développement de ses muscles“ (Baudelaire 1986: 78). Dass damit jedoch im 19. Jahrhundert nicht notwendig ein kultureller Essentialismus verbunden war, zeigt Baudelaires Übertragung des antibürgerlichen *sauvage*-Konzeptes auf den Maler selbst: „Il y avait dans Eugène Delacroix beaucoup du sauvage; c'était là la plus précise partie de son âme, la partie vouée tout entière à la peinture de ses rêves et au culte de son art“ (1986: 174).

Delacroix' Ölgemälde *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1834, Louvre), ausgestellt im Salon de Paris 1834 und Faszinationsobjekt für ein von der Orientmode begeistertes Publikum, zeigt eine typische Haremsphantasie in der ikonographischen Tradition europäischer Reisender. Es finden sich gängige Requisiten wie die Wasserpfeife (*nargileh*) – obgleich in Nordafrika selten verwendet –, Pantoffeln, wertvoller Schmuck, Kopftücher, prunkvolle Kleidung wie die Brokatwesten aus osmanischer Traditi-

on.²⁵ So werden exotische Ausstattung einerseits und inszenierte Naturbelassenheit andererseits – nackte Füße, auf dem Boden sitzende Frauen – zu Metonymien des Erotischen. Die Frauen werden zu Objekten, zu Fremden gemacht. Das (europäische) Phantasma ihrer Unberührtheit wird in Szene gesetzt und der Harem als Ort eines sexuellen Mysteriums gedeutet, stellvertretend für die Kultur der Kolonisierten, die sich dem kolonialen Blick gezielt zu entziehen versucht. Das gewählte Motiv – hier zum Gegenstand der Malerei erhoben – legt offenbar eine unreflektierte und einseitig exotistische Haremsdarstellung dar, weshalb der algerische Schriftsteller Rachid Boudjedra die Deutung des Gemäldes als koloniale Propaganda beschreibt: „une affiche publicitaire pour mieux vendre la colonisation et l'exporter“ (Boudjedra 1996: 27). Allerdings erscheint eine solche ausschließlich referenzielle Deutung problematisch vor dem Hintergrund des Paradigmas der künstlerischen Kreation.²⁶ Aber auch eine Beschränkung der Betrachtungsweise auf ästhetische Fragen wie in der Kunstkritik des 19. Jahrhunderts (vgl. Guégan 2003: 48-53) bleibt zu einseitig.

Eine überzeugende Lektüre des Gemäldes bietet die algerische Autorin Djébar, die eine literarische Rückaneignung dieser Frauen von Algier vollzieht, indem sie es zum Ausgangspunkt ihrer kulturellen, geschlechtlichen und medialen Reflexion von Blickkonstellationen macht. Sie erhebt Delacroix' Bild zum Leitmotiv ihres gleichnamigen Bandes und damit zur Einschreibefläche für ihre Erzählungen als einer ersten weiblichen Chronik der Algerienkriege von 1830-71 und 1954-62. Im Nachwort nimmt sie die Blickbegegnung des Malers mit den dargestellten Frauen zum Anlass, über die Struktur des Harems und moderne Strukturen der Fortsetzung weiblicher Unsichtbarkeit und Stummheit nachzudenken. Sie evoziert die Schaulust des Künstlers, sein Begehren des verbotenen Blicks und vereitelt die einseitig exotistische Betrachtung. Sie deutet das im Bild fixierte Zusammentreffen als kulturelle Begegnung, die beide Seiten gleichermaßen affiziert und somit deren kulturelle Essenzialisierung verhindert. Der Maler Delacroix hatte sich minutiös – im Bewusstsein des kurzen einzigartigen

²⁵ So galt in der Geschichte des Harems das Schönheitsgebot für die Umgebung des Sultans, so dass dies auch das vordringliche Kriterium für die Auswahl der Haremsdamen war (Gost 2002: 209).

²⁶ So imaginierte und malte Delacroix Weiblichkeit und Orient bereits vor seiner Reise nach Marokko, was in seinem bekannten Gemälde *La Mort de Sardanapal* (1827) zum Ausdruck kommt (vgl. die Analyse von Gewalt als Konstruktion und Orientalisierung von Hoffmann-Curtius (1997). Andere Maler wie etwa Ingres, der die berühmte *Grande Odalisque* (1814) schuf, waren nie in den Orient gereist.

Moments seines Besuchs im Harem – alle Details der geschauten Szene in Skizzen und Aquarelle notiert, um daraus später sein Bild zu gestalten. Er porträtiert demzufolge nicht nach Modell, sondern entwirft sein Gemälde im Atelier (zwei Jahre arbeitete er daran), ausgehend von der Erinnerung. In diesen Notizen und Aquarellen enthüllt sich das Faszinosum der Farben, Gegenstände und Kleidungsstücke, aber auch ein entscheidendes Detail: Delacroix hält in seinen – immerhin signierten – Skizzen die Namen Moûni und Zohra Bensoltane fest und reißt sie aus ihrer Anonymität.



Aquarell- und Bleistiftzeichnung *Deux femmes arabes assises* (1832),
Skizze zu *Femmes d'Alger* von Eugène Delacroix

Auch wenn der damit implizierte Subjektstatus der Frauen im Gemälde selbst wieder verschwindet, legt der französische Maler damit zumindest eine Spur der algerischen Frauen, wie Djébar anmerkt, in der männlichen Geschichtsschreibung. Indem er sie aus dem ‚Dunkel‘ der weiblichen Geschichtslosigkeit holt und ihre konkrete Existenz überliefert, ergänzt und verfasst er algerische Geschichte. Er ist damit mehr als nur ein Vertreter der kolonialen Ideologie:

Ces femmes, que Delacroix – peut-être malgré lui – a su regarder comme personne ne l'avait fait avant lui, ne cessent de nous dire, depuis, quelque chose d'insoutenable et d'actuellement présent. [...] Car précisément, nous regardons. Dans la réalité, ce regard-là nous est interdit. Si le tableau de Delacroix nous fascine, ce n'est pas en fait pour cet Orient superficiel qu'il propose dans une pénombre de luxe et de silence, mais parce que, nous mettant devant ces femmes en position de regard, il nous rappelle

qu'ordinairement, nous n'en avons pas le droit. Ce tableau lui-même est un regard volé. (Djebbar 1980: 149)

Sucht man im Gemälde diese Elemente der Hybridisierung, erscheint es mehr als nur der Ausdruck eines „*érotisme bon marché*“ (Boudjedra 1996: 26).²⁷ Die Ambivalenz der von Delacroix entworfenen Frauen lässt eine solch eindeutige Interpretation nicht zu: ihre Kleidung, die weiße Hautfarbe, ihre aristokratische Haltung und die europäischen Züge sprechen gegen die These einer „billigen Erotik“. Ihre Verlorenheit und auch die teilnahmslosen Blicke mindern andererseits die Verlockung des Betrachters. Die Frauen, als legitime Ehefrauen, werden durch eine schwarze Dienerin – eine ethnische Hierarchie wird konstruiert – im Bild klar von den Haremsklavinnen abgegrenzt. Die Dienerin verweist zugleich auf die Inszenierung des Sehens, denn sie hebt den Vorhang, weist auf die Einrahmung des Blickfelds und symbolisiert eine Betrachterin im Bild. Ihr Blick und auch die auf den Betrachter außerhalb gerichteten Augen der Frau links im Bild²⁸ verweisen auf den erwiderten Blick in Delacroix' Gemälde und beschreiben die Bedingungen der visuellen Repräsentation im Sinne des Bhabha'schen „*third space*“.²⁹ Der Maler zeigt also nicht nur (s)eine Haremsphantasie, sondern macht hinter dieser Fassade verschiedene Blickrichtungen und damit verbundene Hierarchien, Anordnungen und Lesarten sichtbar. Sein Bild reprä-

²⁷ „Il n'y a pas de doute qu'Eugène Delacroix fut l'un des plus grands peintres français du XIXe siècle, mais ce tableau qui a fait sa célébrité est typiquement restreint par la vision coloniale, orientaliste, exotique, voire érotique – un érotisme bon marché, par ailleurs – malgré la technique exceptionnelle utilisée [...] malgré l'attitude de chacun des quatre personnages dont celui de la négresse à moitié retournée dans un mouvement dansant, souple et ondoyant. [...] Il y a une accumulation d'objets qui représentent chacun à lui seul un énorme cliché ou – mieux – un clin d'oeil grossier [...]. Il portait sur cette réalité algérienne un regard de pacotille et de bimbeloterie. Nous sommes en 1834. Le canon tonne et Alger est à feu et à sang. L'intimité de ce gynécée, même si le tableau est – en soi – d'une très belle facture, a quelque chose de gênant et de faux“ (Boudjedra 1996: 26f.). Eine Lektüre der Ambivalenz dieses Bildes vorzuschlagen, heißt nicht, den von Boudjedra herausgestellten politischen Aspekt zu leugnen. Vielmehr sollen jenseits des Blicks auf die Opfer als Objekte auch Aspekte ihrer Subjektwerdung und Stimmgebung hinzugefügt werden.

²⁸ Wagner (2006: 151) definiert dies noch direkter als Blick auf den Maler: „[...] auf den Ort, wo der Standort des Malers mit seiner Staffelei zu imaginieren ist. Ihr Blick ist eine Antwort auf jenen des Malers [...]“ Die Autorin erläutert ausgehend von einer narratologischen Kategorie der Stimme, inwiefern Djebbar die „Blickregie“ Delacroix im Sinne einer postkolonialen Stimmregie beantwortet (ebd. 152).

²⁹ Vgl. die überzeugende Argumentation im Sinne einer postkolonialen Lektüre Djebbars von Delacroix' Bild in Schuchardt (2006: 200-208), die O'Beirnes Kritik an Djebbars Bildlektüre sachkundig zurückweist.

sentiert eine transkulturelle algerisch-französische Geschichte, in der weder das Eigene noch das Fremde in dichotomischer Abgrenzung weiter zu existieren vermögen. Nicht zuletzt deshalb diente es seither als Einschreibefläche für zahlreiche europäische und arabische KünstlerInnen.³⁰

Ganz anders als in der Malerei scheint sich die Repräsentation arabischer Frauen im populären Bildmedium der Kolonialpostkarte zu manifestieren, denn das Foto gilt einerseits als realistischer Modus der Abbildung und verwischt andererseits durch die Unpersönlichkeit der industrialisierten Bildproduktion alle Spuren von Subjektivität. Die im 19. Jahrhundert entwickelte und schnell zum Gebrauchs- und Massenmedium avancierte Technik wird seit Beginn in den Dienst der kolonialen Propaganda gestellt. Die Postkarte kann durch verbesserte Druckverfahren seit der Jahrhundertwende serienmäßig gefertigt werden und die Postkartenindustrie produziert regelrechte Werbung für die algerische Siedlerkolonie. So entstanden koloniale Fotostudios kurz nach Erfindung der Fotografie, in Algier etwa das Atelier Jean Geiser (Stemmler 2004: 106). Waren zunächst historische Monumente, Gebäude und Landschaften aufgrund langer Belichtungszeiten bevorzugte Objekte der Darstellung, werden um die Jahrhundertwende zunehmend die Bewohner der Kolonien ins Blickfeld und in Studioaufnahmen fotografisch ‚seziert‘. Die Innenaufnahme erlaubt dabei auch Darstellungsweisen, die in der Öffentlichkeit verboten wären. Besonders Frauen sind als anonyme femme-objet das bevorzugte Material einer ausnahmslos männlichen Fotografenriege. Die Anonymität von Betrachter und Objekt trifft hier mit dem skopischen Verlangen des Fotografen, seiner fast ungezügelter Schaulust zusammen, die in der Inszenierung ihren Ausdruck findet. Anders als die auf ein außergewöhnliches Können und eine individuelle Ästhetik beruhende Malerei setzt mit der massenvervielfältigten Fotografie eine neue Dimension der Kommerzialisierung ein, in der gerade populäre Bildtraditionen fortgeschrieben werden. Deutlich ist hier die Erstarrung von Weiblichkeitsimagines erkennbar, eine Entleerung der präsentierten Frauenfiguren von konkretem Sinn, und eine der künstlichen Szenerie geschuldete ‚Entkörperung‘, eine Überschreibung des konkreten Körpers mit den Phantasien des (männlichen) Betrachters.³¹

³⁰ Berühmt und viel diskutiert sind die Versionen Picassos. Die algerische Künstlerin Houria Niati widmete sich 1982 dem Motiv mit ihrem Gemälde *No to Torture* (vgl. dazu Schuchardt 2006: 337-355, einschließlich eines Interviews mit der Künstlerin).

³¹ Beispiele für derart sexistische Postkarten finden sich in Alloula (1981), Sebban/Belorgy (2002) und Taraud (2002).

Der algerische Autor und Lyriker Malek Alloula, der diese Postkarten als koloniale Haremsphantasien 1981 veröffentlicht hat, analysiert die stereotype Konstruktion des weiblichen Körpers im fotografischen Medium als Reaktion auf die vielfachen Frustrationen des Erobererblicks, der überall auf verhüllte arabische Frauen trifft. Bezahlte Modelle, so Alloula, müssen die Unerreichbarkeit der algerischen Frau im Sinne einer „imaginären Epiphanie“ ersetzen und die Kolonialpostkarte wird zum bevorzugten Medium der symbolischen Aneignung und Besetzung des weiblichen Körpers (Alloula 1981: 18). Er eröffnet einen anderen Blick auf die fotografische Repräsentation des Kolonisierten und macht gerade die im vordergründigen Bilddiskurs verdrängte koloniale Gewalt sichtbar,³² doch hebt er die kulturelle Differenz, die in der exotistischen Konstruktion hervorgebracht wird, nicht auf, sondern kehrt den Blick darauf lediglich um. Dabei bleiben jedoch die Verstrickungen des Blicks in das Objekt und die Blickerwiderungen, die Markierung des Produzenten, außer Acht.³³ Bei Alloula stehen beide kulturellen Seiten in Opposition, das Verlassen der angestammten Kontexte im Moment der Begegnung, wird nicht systematisch thematisiert. In zahlreichen Postkarten lässt sich umgekehrt jedoch auch eine Konstitution des Betrachters im Blick der dargestellten Frauen erkennen. Sie schauen entgegen dem islamischen Verbot des weiblichen Blicks offensiv in die Kamera – vermutlich sogar auf Anweisung des Fotografen – und werden derart zu unerwünschten Zeugen einer kulturellen Begegnung: „Betrachten wir diese Fotopostkarten heute, dann ist in den Fotografien etwas sichtbar, das nicht in ihnen materialiter präsent ist. Es ist der Körper der fotografierten Frauen, der erblickt und im Blick berührt wurde“ (Stemmler 2004: 119).³⁴

³² Der von Belorgy geleugnete koloniale Zusammenhang der Postkartenproduktion und ihrer Bilddiskurse (vgl. Stemmler 2004) ist als unhistorische und unwissenschaftliche Position zu werten.

³³ Alloula versteht sich als Anwalt der abgebildeten Frauen (1981: 10) und kritisiert deren kulturelle Unterwerfung im Medium der Fotografie, wodurch sie als statische Objekte eines fremden Blicks erscheinen.

³⁴ Stemmler leistet mit ihrem Artikel einen Beitrag zur (hitzen) Debatte um Alloulas Publikation und Interpretation des französischen Postkartenalbums maghrebinischer Frauen. Sie verteidigt seine Haltung, diese Visionen in den kolonialen Kontext zu stellen, während andere wie Jean-Michel Belorgy dies kritisiert haben (ebd.). Woodhull beispielsweise sieht in Alloulas Deutung eine neuerlich begrenzte Sicht auf arabische Frauen, insofern seine Verteidigung der Frauen zugleich den männlichen Blick auf sie festschreibt („colonialists expropriate Maghrebian men“) und die Frauen damit nicht sich selbst, sondern stellvertretend die maghrebinische Kultur zu verkörpern scheinen (Woodhull 1993: 37ff). Allerdings entfalten weder Woodhull



Postkarte von Jean Geiser *Mauresques dans leur intérieur*

So vergegenwärtigen die gezeigten Frauen stets den fotografischen Moment und enthüllen das koloniale Phantasma ihrer Abbildung, indem sie die männliche Schaulust erwidern und zugleich als solche enthüllen. Die Frauen sind zwar stumme Objekte, doch ihr Blick – entgegen der islamischen Epistemologie des Sehens – macht sie zu Subjekten und antwortet im Sinne eines postkolonialen „watching back“ auf die Vereinnahmung durch den Betrachter, ihre Blicke sprengen die koloniale Blickkonstellation. Im Sinne von Bhabhas Konzept der mimicry („almost the same but not quite“, vgl. Bhabha 1994: 89) imitieren sie jenes ‚colonial gaze‘ und setzen damit das Identitätsgefüge unter Spannung. Indem sie den Blick erwidern, verweisen sie auf Produzenten und Betrachter, dadurch bringen sie deren kulturelle Blickkonstruktion in Erinnerung: sind es doch in jenem Blick geformte Deutungsmuster, die die Frau zur Prostituierten, Lesbierin, Hure³⁵ usw. machen.

Im Zuge einer intermedialen Fortschreibung dieses kolonialen Fotoalbums richtet die Cineastin Djebar ihre Filmkamera auf diese Postkarten: sie thematisiert dabei exemplarisch den Blick, der das Bild konstruiert.³⁶ In ihrem

noch Eileraas (2003) – ein weiterer Beitrag zu Alloula – alternative Deutungsansätze für die besagten Postkarten.

³⁵ Analog zur weißen Frau werden auch die Schwarze, die Orientalin und die Jüdin mit dem „Hurenstigma“ belegt (vgl. Phetersen 1990).

³⁶ Dabei wird die von Mulvey (1980) – vgl. auch Koch – für den Film konzipierte Geschlechtsspezifität des Blicks – der männliche Betrachter modelliert das weibliche

Langfilm *La Zerda et les chants de l'oubli* aus dem Jahr 1982, der sich mit der Medialisierung von Erinnerung, Gedächtnis und Traditionen, vor allem einer weiblichen Memoria des Maghreb befasst, zeigt sie das Bild von verschleierte Frauen, fügt ihm jedoch eine entscheidende Neuerung hinzu. Während sie die bei Delacroix stummen Frauen bereits mit ihrem Erzählband *Femmes d'Alger* „sprechen“ ließ und ihre Geschichten im Rahmen einer fingierten literarischen Mündlichkeit hörbar machte, erlaubt der Film eine leibhaftige (nicht nur simulierte) Phonetik. Das audiovisuelle Medium enthält eine Tonspur, so dass die verhüllten Frauen auf der Postkarte filmisch hörbar gemacht werden. Im arabischen Dialekt, dem Medium der weiblichen Memoria im Maghreb, spricht, singt und flüstert eine Frauenstimme aus dem Off den folgenden Satz: „Das Gedächtnis ist der Körper einer Frau, allein ihr freies Auge fixiert unsere Gegenwart“.³⁷ Auf Französisch erscheint der Satz als Schrift, Hinweis auf das koloniale Medium, das der oralen maghrebischen Kultur gegenüber steht. Die wechselnden Kameraeinstellungen animieren die Postkarte – sie implizieren einen wandernden Blick und somit das In-Bewegung-Setzen starrer Motive durch den Betrachter³⁸, die Frauen werden belebt und scheinen sich zu bewegen. Die vormals stummen Abbilder sprechen gewissermaßen zurück. Die Regisseurin inszeniert hier die Bedeutung der Frauen, ihrer Körper und Stimmen für die mündlich-affektive Form des Gedächtnisses und initiiert eine transmediale Geschichtsschreibung. Die Erstarrung des Frauenkörpers in der kolonialen Allegorisierung des Orients, die Personifikation des Anderen durch weibliche Figuren wird durch den eingefügten Ton unterlaufen: die abstrakten fotografischen Frauenbilder werden umgeschrieben. Die Cineastin Djébar entgegnet so der kolonialen Body Politics und macht die Enteignung des weiblichen Körpers im kolonialen Bilderkanon, das Verstummen der Kultur

Objekt – hier in koloniale Kategorien übersetzt. Eine solche Blickfixierung gilt es jedoch im Sinne der Hybridität aufzuheben.

³⁷ Sie knüpft hier an die Doppelfunktion des Schleiers an, unter dessen Schutz die Frau ihrerseits einen Blick *stehlen* kann: „Elle y paraît surtout silhouette fugitive, éborgnée quand elle ne regarde que d'un œil. [...] Mais cet œil libéré, qui pourrait devenir signe d'une conquête vers la lumière des autres, hors du confinement, voilà qu'il est perçu à son tour menace; et le cercle vicieux se reforme. [...] Une femme – en mouvement, donc 'nue' – qui regarde, n'est-ce pas en outre une menace nouvelle à leur exclusivité scopique, à cette prérogative mâle?“ (*Femmes d'Alger* 1980: 151f.). Erst der Blick einer Frau, die zur Mutter wurde, scheint ohne Bedrohung (ebd. 155).

³⁸ Vgl. Stemmlers (2004: 20) phänomenologischen Ansatz, bei dem das Sehen als Berühren und Räume neu produzierende Kraft betrachtet wird. Das sehende Subjekt der Eroberer verliert sich dabei stets im Anderen.

und die Kappung der Tonspur filmisch rückgängig. Derart wird das Gebot des Schweigens, das die eigene Kultur den arabischen Frauen auferlegt, das – neben der Unsichtbarkeit – eine „seconde mutilation“ (Djébar 1980: 158) darstellt, gebrochen.

Im zweiten Filmbeispiel ist die französische Reportage eines (offenbar inszenierten) südalgerischen ‚Stammesfestes‘ zu sehen¹² die Djébar im gleichen Dokumentarfilm verwendet. Anders als die Postkarte, die ebenfalls aus dem kolonialen Bildarchiv stammt, jedoch zirkulierte, verwendet Djébar in *La Zerda* vor allem Filmmaterial, das der französischen (Selbst-)Zensur zum Opfer gefallen war und aus jeweils naheliegenden Gründen nicht gezeigt wurde. Die Cineastin führt dabei exemplarisch vor, dass eine Aneignung und Umschreibung von audiovisuellen Repräsentationen aus der Kolonialzeit möglich ist und stellt dem vermeintlich eindeutigen Bilddiskurs im französischen Reportagefilm einen ironischen Bildkommentar zur Seite. Während die französische Kamera das Objektiv voyeuristisch auf exotisch anmutende Feiernde lenkt und deren Andersheit inszeniert, überträgt Djébar den Gestus dieses ethnologischen Blicks auf ihren Kommentar, der sich in umgekehrter Richtung auf die im Film erscheinenden französischen Militärs und deren Einnahme einer hegemonialen Position bezieht.



¹² Ich danke Susanne Gehrmann für den Hinweis auf den Eurozentrismus dieses Begriffs – gleichwohl von maghrebischen Autoren wie Djébar verwendet –, der sich auf die kulturelle Spezifik der Zugehörigkeit zu Familiengruppen und damit auf diese Art „geschlossener Gesellschaften“ als abweichendes Modell bezieht.



Screenshots aus dem Film *La Zerda et les chants de l'oubli* (1982)

Damit weist sie die präetablierte Objekt-Subjekt-Perspektivierung der Bilder zurück und macht die französischen Eroberer zum Objekt ihrer Darstellung. In Umkehrung der kolonialen Logik formuliert sie Unverständnis hinsichtlich der kolonialen Unterwerfung und ihrer ethischen Legitimation: „[...] ils inaugurent, mais quoi sinon encore plus de misère?“ heißt es in einem den Bildern unterlegten Kommentar. Djebbar inszeniert die Franzosen als ‚Exoten‘ auf dem algerischen Fest: so wählt sie aus dem dokumentarischen Material auch jene Bilder aus, die einen französischen General zeigen, der – in völliger Unkenntnis nordafrikanischer Traditionen – den einheimischen Frauen Wangenküsse gibt.

Mittels der Montage und Kommentierung des kolonialen französischen Filmmaterials lenkt Djebbar den Blick des Betrachters weg von der vordergründigen Bildsprache des Reportagefilms hin zum Aspekt der kulturellen Inszenierung des Bildmaterials und zeigt, dass sich die kolonialen Repräsentationen umdeuten lassen und keine eindeutig fest gefügten Modelle historischer Wirklichkeitsbetrachtung darstellen. Sie können angeeignet und umgekehrt in den Dienst der Revision kolonialer Haltungen gestellt werden. Diese Strategien im Umgang mit dem vorgefundenen französischen Material – seien es die Malerei Delacroix, die Postkarten anonymer Fotografen oder erste Filmreportagen –, das Djebbar durch Neuordnung und Ergänzung wie einen Palimpsest überschreibt, zeigen, dass zwar ein (männlicher kolonialer) Blick die Bilder präfigurieren mag, Repräsentationen aber in ihrer Materialität mehr enthalten als nur diesen einen Blick. Dieser lässt sich wie die kulturellen Grenzziehungen im europäischen Identitätsdiskurs also verschieben und umdeuten.

An diesen Beispielen zeigt sich der unterschiedliche Beitrag, den traditionelle und technisch-apparative Bildmedien zur Konstruktion des Anderen im Kolonialdiskurs leisten. Während sich in der Malerei die Faszination des Blicks durch Farben und Komposition als primär ästhetische Auseinandersetzung eines Künstlers mit dem Gegenstand manifestiert, scheint in den analogen Medien Fotografie und Film durch die Möglichkeiten der Vervielfältigung eine effektivere Produktion von Differenz zu erfolgen. Doch unabhängig von ihrer Medienspezifität entfalten alle Bildrepräsentationen eine Ambivalenz, die ich versucht habe aufzuzeigen. Eine solche auf das Interstium und die Hybridisierung in der Repräsentation von Andersheit gerichtete Deutung legt zugleich den Prozess der kulturellen Produktion von Weiblichkeit und Alterität offen. Indem diese Zuschreibungen als solche enthüllt werden, eröffnet sich die Möglichkeit einer umfassenden Rekodifizierung der kolonialen Bild- und Textproduktion als kultur- und medienübergreifendes Gedächtnis, das in permanenter Auseinandersetzung neu anzueignen und zu deuten ist. Die Repräsentationen sollten demnach in ihrer Ambivalenz anerkannt werden und zirkulieren, d.h. nicht in immer neuem Bilderstreit wieder verfestigt werden.

Die industrialisierte Produktion und Verankerung spezifischer Bild- und Wahrnehmungsmuster von Über- und Unterordnung als Teil jedes Herrschaftssystems ist unbestritten ebenso wie Formen des Rassismus und Sexismus innerhalb von Kulturen und Gesellschaften. Eine einseitige Inkriminierung des kolonialen Bildarchivs scheint daher ebenso wenig angemessen wie die Verharmlosung innerkultureller Projektionen. ‚Koloniale‘ Darstellungen müssen demzufolge in ihren historischen und politischen Zusammenhängen verortet werden, ohne dass dies jedoch andere Perspektivierungen und Differenzkategorien – ästhetische, kulturelle, geschlechtsspezifische u.a. – aus der Betrachtung ausschließt.

Zugleich zeigt sich, dass die Zementierung der Differenz in Bezug auf die Frau und den Kolonisierten problematisch ist, denn die Fokussierung von Phänomenen der Hybridität verdeutlicht den temporären und strategischen Charakter einer solchen Setzung. Die im kolonialen Bilddiskurs produzierten essentialistischen Deutungen des Anderen erscheinen in dieser Perspektive als unter spezifischen historischen und kulturellen Bedingungen erfolgte Kodierungen, die sich demzufolge neu- und fortdeuten lassen. Die arabischen Frauen erscheinen in den Medien der Eroberer nicht nur als das Andere, sondern tragen Spuren einer kulturellen Begegnung, die es hinter einer vordergründig dichotomischen Konstruktion von Eigenem und Fremden, Orient und Okzident, Mann und Frau zu erschließen gilt. Die konkreten

(Bild-)Repräsentationen aus der Kolonialzeit weisen demnach stets ein Oszillieren verschiedener kultureller Muster und die Überlagerung von Referenzsystemen auf, welche im Sinne einer transkulturellen Geschichtsschreibung fruchtbar gemacht werden können. Damit ist jedoch nicht der (traditionelle) Entwurf statischer Geschichtsbilder und -deutungen gemeint, sondern eine spezifische Wahrnehmung des Prozesses, in dessen Verlauf kulturelle Grenzen, Identitäten und Subjekte historisch produziert, d.h. immer wieder neu gesetzt und auch verschoben werden.

Bildnachweis

- Bild I: Eugène **Delacroix**, 1834 Öl auf Leinwand 180 × 229 cm, Musée du Louvre
Bild II: Bildzitat aus: Stéphane **Guégan** (Hg.) 2004: *De Delacroix à Renoir: l'Algérie des peintres; exposition présentée à l'Institut du Monde Arabe du 7 octobre 2003 au 18 janvier 2004*. Institut du Monde Arabe, Paris: Hazan, 45
Bild III: Bildzitat aus Malek **Alloula** 1981: *Le harem colonial*. Paris: Garance, 27
Bild IV: Screenshot aus dem Film *La Zerda et les chants de l'oubli* (1982) von Assia Djebar
Bild V: Screenshot aus dem Film *La Zerda et les chants de l'oubli* (1982) von Assia Djebar

Literaturverzeichnis

- Albers**, Irene/Andrea Pagni/Ulrich Winter (Hgg.) 2002: *Blicke auf Afrika nach 1900. Französische Moderne im Zeitalter des Kolonialismus*. Tübingen: Stauffenburg-Verlag 2002 (Stauffenburg-Discussion, Studien zur Inter- und Multikultur, Bd. 19).
- Alloula**, Malek 1981: *Le harem colonial*. Paris: Garance.
- Baudelaire**, Charles 1986: „Salon de 1946“, in: Dubois, Bernadette (Hg.): *Baudelaire. Pour Delacroix*. Paris: Ed. Complexe, 55-96.
---- 1986a: „L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix“, in: Dubois, Bernadette (Hg.) 1986: *Baudelaire. Pour Delacroix*. Paris: Ed. Complexe, 143-194.
- Benali**, Abdelkader 2001: Le cinéma colonial: patrimoine emprunté, in: *Journal of Film Preservation* (Fédération Internationale des Archives du Film – FIAF, Brüssel) 62, 2-6.
- Bhabha**, Homi K. 1994: *The Location of Culture*. London: Routledge
---- [1996] 2005: „Culture's In-Between“, in: Stuart Hall/Paul du Gay (Hgg.): *Questions of Cultural Identity*. London: Sage, 53-60.
- Bonz**, Jochen/Karen Struve 2006: Homi K. Bhabha – Auf der Innenseite kultureller Differenz: ‚in the middle of differences‘, in: Stephan Moebius/Dirk Quadflieg (Hgg.): *Kultur. Theorien der Gegenwart*. Wiesbaden: VS - Verlag für Sozialwissenschaften, 140-153.
- Boudjedra**, Rachid 1996: *Peindre l'Orient*. Cadeilhan: Zulma.
- Champion**, Renée 2000: *Représentations des femmes dans les récits de voyageurs d'expression française en Orient au XIX^e siècle (1848-1911)*, sous la direction de Françoise Gaillard, université de Paris 7 – Denis Diderot (unveröffentlicht).
- Deleuze**, Gilles 1997: *Das Bewegungs-Bild. Kino I*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Djebar**, Assia 1980: *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris: Des femmes
---- [1985] 1995: *L'Amour, la Fantasia*, Paris: Albin Michel.
---- 1982: *La Zerda ou les chants de l'oubli*. (Dokumentarfilm).
- Eileraas**, Karina 2003: „Disorienting Looks, Écarts d'identité,“ in: Inge E. Boer (ed.): *After Orientalism. Critical Entanglements, Productive Looks*, Amsterdam: Rodopi, 23-44.
- Fischer Tiné**, Harald/ **Gehrmann**, Susanne (Hrsg.) 2008: *Empires and Boundaries. Rethinking Race, Class and Gender in Colonial Settings*. New York: Routledge.
- Foucault**, Michel 1976: *La volonté de savoir. Histoire de la sexualité*, vol. I. Paris: Gallimard.
- Gost**, Roswitha 2002 [1993]: *Die Geschichte des Harems*. Düsseldorf. Albatros.