

---

Im Juni 2006 wurde in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung eine Fotografie veröffentlicht, die einen Tag vorher um 08.16 Uhr von Muhammed Muheisen in Ramallah aufgenommen wurde (Abb. 1).<sup>1</sup> Sie erscheint dort begleitend zu dem Artikel „Olmert überdenkt Rückzugsplan“ und zeigt die Folgen des Anschlags der Fatah-Anhänger auf den Autonomierat der Hamas in Ramallah.<sup>2</sup> Von „Überdenken“ ist in der Aufnahme nichts zu sehen, stattdessen sehr viel von der Macht der Bilder und den in sie eingegangenen Erzählungen und Symbolen des westlichen Orientalismus. Entgegen dem ersten Eindruck einer künstlerischen Inszenierung handelt es sich bei der Aufnahme in hochrechteckigem Format nicht um eine Fotomontage, sondern um zwei unterschiedliche Bildrealitäten, die hier abgebildet werden.

Die unteren zwei Drittel der Fotografie werden von einer Szene eingenommen, die der unmittelbaren Realität entnommen ist: Durch die zerstörte Tür wird der Blick in die Räume des Autonomierates in Ramallah gerichtet, wie sie nach einem Angriff der Fatah-Anhänger zurück geblieben sind: Eine Frau mit Akten in der Rechten, der Tasche in der Linken, gehüllt in einen bodenlangen, modisch geschnittenen Mantel und mit einem bunten Kopftuch bekleidet, schreitet durch die Trümmer des Raumes. Erst in einem zweiten Blick wird deutlich, dass die roten Farbpartien der Fotografie die Reste einer rot gestrichenen, gewaltsam eingeschlagenen Tür sind. Ihre Überbleibsel bilden ein wildes, fast malerisches Zackenmuster in deren Mitte die Frau den Raum durchschreitet. Gewalt und Zerstörung sind im Bild weiter präsent durch das am Boden und im Hintergrund angedeutete Durcheinander sowie vor allem durch die Gewehrspitze auf der linken Seite. Wie von Geisterhand gehalten, ragt sie von links in die durchbrochene Tür.<sup>3</sup> Der Blick der Frau scheint auf die Betrachter vor dem Bild gerichtet, bezeichnet aber die Situation in der die Aufnahme entstanden ist: Die weibliche Gestalt blickt durch die zerstörte Tür, von wo aus der Fotograf die Szene ins Visier genommen hat. Im oberen Drittel der Fotografie ist ein Plakat des Felsendomes in Jerusalem zu sehen mit einer Vielzahl von Gläubigen davor, die



1 Muhammed Muheisen, *Im Autonomierat in Ramallah nach dem Angriff der Fatah-Anhänger*, Foto AP, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 14. Juni 2006, S. 2.

sich zum Gebet niedergekniet haben. Ähnlich einer Sopraporta ist das Bild im Bild über der zerstörten Eingangstür angebracht. Damit wird das vorgefundene Plakat und seine Abbildung eines zentralen religiösen Symbols des Islam zum Teil des fotografischen Bildes. Erst aus der Betrachterperspektive des Fotografen entsteht die „dichte Erzählung“ der malerisch wirkenden Fotografie: In der schreitenden Frau, die den Blick der Betrachter auf sich zieht, wird ein altvertrautes Motiv der europäischen Bildergeschichte aufgenommen<sup>4</sup> und die rot bemalte Tür weckt Assoziationen an die „combine paintings“ der Pop-art. Damit repräsentiert die Fotografie ein Amalgam aus Wirklichkeitsausschnitten, den in ihr „vorgefundenen“ Bildern und (kunsthistorischen) Bildtraditionen.

Mit der Auswahl dieser Fotografie aus der Tagespresse des vergangenen Jahres verfolge ich die zeitgenössische Wahrnehmung des Orients und seine (massen)mediale

Vermittlung in den Bildmedien als Teil des tagespolitischen Geschehens. Ich interessiere mich dabei für das Verhältnis von fotografischer Bildwerdung und außerbildlicher Wirklichkeit sowie der damit verbundenen Frage nach dem Stellenwert der fotografischen Bilder für die Erschließung der Realität. Die in den Aufnahmen zu beobachtende Verschmelzung der Themen von Religion, Gewalt, Kunst und Weiblichkeit stellt die Frage nach der Referenz der Wirklichkeit im bildnerischen Prozess und damit nicht zuletzt nach dem Anteil der Bilder an der Gestaltung und Wahrnehmung der Wirklichkeit.

Die feministische Forschung in der Kunstgeschichte hat sich immer als eine kritische Wissenschaft verstanden, weil sie ihre Aufmerksamkeit auf die Teilhabe des Visuellen an der Konstruktion von ‚Wirklichkeit‘ gerichtet hat – sei es in Form von Mythen, ‚realen Bildern‘ oder den Institutionen und Praxen der Kunstgeschichte selbst.<sup>5</sup> Die Herausforderungen einer gesellschaftlichen, sozialen, historischen Wirklichkeit für die Interpretation der Bilder standen damit folgerichtig im Zentrum der methodischen Diskussionen, die sich in immer neuen „Ansätzen“ und Fragestellungen artikulierten.<sup>6</sup> Heute arbeiten feministische Positionierungen mit einer Vielfalt von Differenzierungen im akademischen und künstlerischen Feld, bleiben jedoch innerhalb des ihnen zugewiesenen Rahmens der Hochschulen, der Akademien, des Kulturlebens. Die Schwierigkeiten, Wissenschaft und gesellschaftliche Realität in Bezug zueinander zu setzen – wo sie doch beständig voneinander geformt sind – scheint schwieriger den je und betrifft sicher nicht allein die feministisch engagierte Wissenschaft. Mit dem Blick auf den „neuen Orientalismus“ in den populären Bildmedien von dokumentarischer wie künstlerischer Fotografie sollen hier Wirklichkeit und Bildwerdung als Prozesse verstanden werden, die im beständigen Bezug aufeinander „Bilder“ und „Realitäten“ generieren. Zentral für die Analyse ist die Beobachtung und Deutung des Bildgebrauchs im kulturellen Prozess, der die Frage nach dem Status der Fotografie – künstlerisch oder dokumentarisch – hinfällig werden lässt. Zentral jedoch bleibt die Beachtung der Medialität der Bilder: Dies bedeutet die genaue Beobachtung der Form, die Bezugnahme auf das Geformte – in Gestalt der realen wie der imaginären Bilder, die in den Bildwerdungsprozess eingegangen sind.

Die Berichterstattung der internationalen Presse über den Nahen Osten ist in den letzten Jahren zunehmend zu einer Bildberichterstattung geworden, in der die unterschiedlichsten Bildtechnologien Verwendung finden. Gegenüber der Vielzahl der Ereignisse und der Quantität der erzeugten Bilder sind die Darstellungen jedoch durch eine erstaunlich kleine Auswahl an Bildmotiven charakterisiert. Beherrscht wird die Bildwerdung des Orients von der Figur der „verschleierten Frau“, religiösen Symbolen wie Moscheen und betenden Gläubigen sowie den Zeichen von Gewalt und Zerstörung. Schon die Aus-

wahl der Bilder, was sowohl den Blick des Fotografen auf die Wirklichkeit betrifft, als auch den Entscheidungsprozess in den Bildredaktionen der Presse wird zu einem Akt der Interpretation der Wirklichkeit, die den Betrachtern/-innen zumeist verborgen bleibt. Nur in der kritischen Nachfrage nach dem Verbleib der vielen (unveröffentlichten) Bilder und/oder der detailgenauen Analyse des veröffentlichten Bildes kann die Signifikanz des Sichtbaren als Teil des politischen Prozesses erschlossen werden.

In den fotografischen Aufnahmen wird ein kleiner Kanon von Bildmotiven ausgebildet, der in seiner Redundanz, die Stereotypen eines ‚neuen Orientalismus‘ ausbildet und welcher – trotz der massiv eingesetzten Bildtechniken – nur einen minimalen Ausschnitt aus der geographischen, politischen und kulturellen Realität dieser Länder zur Anschauung bringt. In seinem Verfahren der Reduzierung und Stereotypisierung knüpft dieser ‚neue‘ Orientalismus an den des 19. Jahrhunderts an. In der Malerei und Fotografie des 19. Jahrhunderts wurde der Orient in den Bildern des Harems, der Odaliskinnen oder den gewalttätigen Despoten (Ingres, Delacroix, Régnault, Gérôme u. a.) zu einem Reservoir von Bildmotiven, die einen imaginären Ort kreierten, der durch Gewalt, Irrationalität und die Exotik einer fremden Sinnlichkeit charakterisiert und der westlichen Ordnung, ihren Normen und Werten, diametral gegenüber gestellt wurde.<sup>7</sup>

Wie in der oben beschriebenen Fotografie zu beobachten ist, ist an die Stelle der imaginären Odaliske in der Malerei des 19. Jahrhunderts, die ‚reale Frau‘ des Orients getreten: verschleiert, berufstätig und durchaus politisch aktiv. Trotz oder gerade wegen ihrer Verschleierung wurde sie immer sichtbarer. Sie wurde es umso mehr, als die kolonialpolitische Realität des Nahen Ostens zu Konflikten innerhalb der muslimischen Gesellschaften um den Prozess der Modernisierung, wie er u. a. durch die Politik der Kolonisatoren angestoßen wurde, führte. Die ‚Frau unter dem Schleier‘ wurde seit den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts zum Gegenstand einer andauernden Debatte um die Rückständigkeit der arabischen bzw. muslimischen Gesellschaften und dem Versuch von deren kolonialer Domestizierung.<sup>8</sup> Dabei ging es um weit mehr als um die Stellung der individuellen, realen Frau. Vielmehr wurde die Figur der ‚verschleierten Frau‘ zum Zeichen des Konfliktes. Sie wurde zu einem ‚Politikum‘ innerhalb eines gesellschaftlichen Konfliktes, der sowohl innerhalb der kolonialen Welt wie zwischen Kolonialherren und Kolonisierten ausgetragen wurde und in dem es um die Grundsatzfrage der Veränderbarkeit der arabisch-muslimischen Gesellschaft ging. Dem Schleier beziehungsweise der verschleierten Frau wurden dabei ganz unterschiedliche Bedeutungen zugeschrieben: So konnte das Tragen des Schleiers, als eines traditionellen Kleidungsstückes, in der Kolonialgesellschaft Algeriens eine Form der Abwehr der Assimilation bedeuten, während zur Zeit des

algerischen Befreiungskrieges die ‚verschleierte Frau‘ eine Akteurin des politischen Kampfes sein konnte, die unter ihrer Verhüllung Waffen transportierte.<sup>9</sup> Diese Beispiele nur als kleiner Hinweis auf die ‚Geschichte des Schleiers‘ sowie darauf, dass dem Schleier als einem traditionellen Bekleidungsstück arabisch-muslimischer Gesellschaften keine essentialistische Bedeutung zukommt. Gerade die wechselnden Zuschreibungen sowie die Bedeutung des Schleiers für das Sichtbarwerden der orientalischen Frau verweisen auf seine Funktion: In seiner Zeichenhaftigkeit wurde und ist er zu einem Symbol des kolonialen Konfliktes geworden.

Im aktuellen Kontext der Bildberichterstattung wird die symbolische Kraft des Schleiers gerade dadurch neu beschworen, dass die ‚reale Frau‘ des Orients dahinter verschwindet. Der Mechanismus, der den Schleier zu einem Symbol, zu einem Bildzeichen, werden lässt, liegt in der Anonymisierung, Enthistorisierung und Entindividualisierung der dargestellten Frauen. Mittels des Entzugs ihrer konkreten historischen Realität werden die Frauen zu einem allgemeinen Zeichen ‚des‘ Orients, der zum ausschließlichen Thema der Berichterstattung wird. Die anonymen Frauen aus den verschiedenen Ländern des Nahen Ostens sind zu einem Bildmodus geronnen, welcher der feministischen Forschung wohl bekannt ist: Die weibliche Allegorie und ihre Personifizierung von abstrakten Begriffen, Vorstellungen und Ideen oder – wie im hier gegebenen Fall – zur Repräsentation des palästinensischen Territoriums.

Mit dem von Susan Sonntag formulierten „Doppelcharakter der Fotografie“,<sup>10</sup> nach dem die Fotografie eine der Realität entnommene Spur ist, die zugleich zur Interpretation der Wirklichkeit wird, ist den Symbolbildungen des Orients in den Bildmotiven der zeitgenössischen Fotografie der Weltpresse genauere Aufmerksamkeit zu schenken. Gerade mit dem fotografischen Verfahren wurde seit seiner Entdeckung der Anspruch verbunden, eine Technik gefunden zu haben, welche die authentische und detailgetreue Abbildung der Wirklichkeit ermöglicht. Trotz der mittlerweile fast schon obligatorisch gewordenen Zweifel an dem dokumentarischen Gehalt der Fotografie,<sup>11</sup> ist sie ein zunehmend populäres Medium der Berichterstattung aus der Ferne geworden. Das beständige Oszillieren der Fotografie zwischen Wirklichkeitsspur und deren Interpretation stellt die Frage, inwieweit gerade dieses Medium, in seinem tagtäglichen Gebrauch in einer massenmedial vermittelten Gesellschaft, der Selbstvergewisserung ihrer Subjekte dient.

Die redundant eingesetzten Bildmotive von Gewalt, Religion und Weiblichkeit – wie sie in der oben beschriebenen Fotografie zusammengefasst erscheinen – sind nicht nur der Wirklichkeit entnommene Spuren, sondern zugleich deren Interpretation. Sie ergibt sich durch die Betrachterperspektive des Fotografen und die Auswahl seiner Motive, die



ert. Genau genommen verweist die Bildkonzeption damit auf die europäische Kultur – als dem ‚Ursprungsort‘ des Diskurses – zurück.<sup>12</sup> Der politische Kontext der Fotografie kann genauer bestimmt werden und zeigt sich in der weiteren Verwendung der Darstellung. So wird sie Ende Oktober 2005 zur Illustration einer Seite in der Wiener Tageszeitung „Der Standard“ verwendet, in der es um die Türkei und ihr Verhältnis zu Europa geht (Abb. 3). Noch deutlicher wird der Tenor der aktuellen Debatten um den Beitritt der Türkei in die EU mit der Fotografie Deliers verwoben in der Wochenendausgabe der Süddeutschen Zeitung vom 4./5. März 2006 (Abb. 4).<sup>13</sup> Unter dem Titel „Der Honigmond über Ankara geht unter“, erscheint die Aufnahme nun gepaart mit einer Betrachterin vor dem Bild. Eine in Rückenansicht gegebene junge Frau mit langen, dunkel gelockten Haaren und im schulterfreien Oberteil steht vor dem Bild der Verschleierte. Die Kontraste der Frauenfiguren werden in ihrer Visualität und deren kultureller Bedeutung genau ausgelotet: Die offene Haare und die entblößten Hautpartien konterkarieren die „Frau mit Tschador“ in der Situation der Besucherin der Istanbul Biennale, wo – wie die Unterschrift erläutert – diese Aufnahme gemacht wurde. Dazu heißt es: „Eine Besucherin der ‚Istanbul Biennale‘ betrachtet das Werk von Burak Delier, dass eine mit einer europäischen Flagge verschleierte Frau zeigt. Die Türken haben ein zwiespältiges Verhältnis zu Europa. Zwar befürwortet die Mehrheit eine EU-Mitgliedschaft, doch fühlen sich viele in Europa nicht willkommen, obwohl im Oktober die Beitrittsverhandlungen begonnen haben.“ Die Zwiespältigkeiten liegen nun also – bildlich gebannt – in zwei Frauenfiguren.

Im Kontext der Debatten wie in den innerbildlichen Zeichen – europäische Flagge und Tschador – liegt das Politikum der Fotografie. Die Frauengestalten, deren Zeichenhaftigkeit insbesondere die Genderforschung heraus gearbeitet hat,<sup>14</sup> werden zum visuellen Zeichen der Auseinandersetzung zwischen Europa und der Türkei und über die kontextuelle Rahmung der Zeitungsmeldungen hinaus, zeigt sich ein neues Thema am Horizont des ‚Orientalismus‘: Mit der Verwendung der europäischen Flagge steht das Thema der Nation zur Disposition. Es stellt sich die Frage, inwieweit im Zeichen Europas ein neuer ‚transnationaler‘ Nationalismus in Entstehung begriffen ist, der in der Gegenwart neue Grenzen zwischen ‚Uns‘ und den ‚Anderen‘ zieht, konkret zwischen „Europa und dem Rest“.<sup>15</sup>

**1** Ich danke Susanne Lanwerd, die mich auf diese Fotografie aufmerksam machte, für die anregenden Diskussionen. Siehe: Susanne Lanwerd, Die Kategorie Geschlecht in religionswissenschaftlicher For-

schung und Lehre, in: [www.geschkult.fu-berlin.de/e/relwiss](http://www.geschkult.fu-berlin.de/e/relwiss); dies.: Bilder religiöser Differenz. Orientalismus in Wissenschaftsgeschichte und visueller Politik, in: Lanwerd, Susanne/Faber, Richard (Hg.): Aspekte

der Religionswissenschaft. Würzburg 2008 (in Vorbereitung).

**2** In dem Zeitungsbeitrag ging es um den innerpalästinensischen Machtkampf zwischen Fatah und Hamas und die Haltung Israels in Hinsicht auf die Autonomie eines palästinensischen Staates.

**3** Die Gewehrspitze „aus dem Nichts“ lässt sicher auch Assoziationen an Goyas Szene „No se puede mirar“ aus den „Desastres de la Guerra“ zu.

**4** Der Gestus der Schreitenden erinnert an das Warburgsche Motiv der „Nympha“, der eilenden jungen Frau in flatterndem Gewand. Vgl. Ernst H. Gombrich, Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie, Frankfurt/Main 1988, S. 141ff.

**5** Siehe hierzu die Tagungsbände der Kunsthistorikerinnentagungen wie beispielsweise: Ines Lindner u. a. (Hg.), Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin 1989; Barta, Ilsebill u. a. (Hg.), Frauen Bilder, Männer Mythen. Kunsthistorische Beiträge, Berlin 1987; Friedrich, Annegret u. a. (Hg.), Projektionen. Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur, Marburg 1997.

**6** Vgl. Vorwort, in: Ines Lindner (wie Anm. 5), S. 11–15.

**7** Einschlägig hierzu der Aufsatz von Linda Nochlin, The Imaginary Orient, in: Exotische Welten – Europäische Phantasien. Ausstellungskatalog Stuttgart, Stuttgart 1987, S. 172–179. Die Ausstellungskataloge zum Orientalismus geben einen Überblick über das Bildrepertoire: Donald A. Rosenthal, Orientalism. The Near East in French Painting 1800–1880, Rochester 1982; Gereon Sievernich, Hendrik Budde (Hg.), Europa und der Orient 800–1900, Berlin 1989; Christine Peltre, Les Orientalistes, Paris 1997; Roger Benjamin, Orientalism. Delacroix to Klee, London 1997; De Delacroix à Renoir. L’Algérie des peintres. Ausstellungskatalog Institut du monde arabe, Paris 2003.

**8** Siehe Leila Ahmed, The Discourse of the Veil, in: David A. Baily, Gilane Tawardros (eds.), Veil. Veiling, Representation and Contemporary Art, Cambridge/Mass. 2003, S. 42–55.

**9** Vgl. Frantz Fanon, Algeria unveiled, in: David A. Baily, Gilane Tawardros (eds.) (wie Anm. 8), S. 74–85 (Teilabdruck des Artikels von Frantz Fanon; Original: L’An Cinq de la Révolution Algérienne, 1959, Erstpublikation in Englisch von Haakon Chevalier, in: Monthly Review Press, New York 1965).

**10** Über Fotografie, München/Wien 1978, S. 142.

**11** Dieses „Misstrauen“ liegt letztlich allen fotohistorischen und – theoretischen Abhandlungen der letzten Jahre zugrunde. Als Beispiel ist Susan Sontag genauso zu nennen wie Rosalind Krauss oder Wolfgang Kemp. Letztlich gehen diese Unsicherheiten und das Misstrauen gegenüber dem Medium auf die anfängliche Erwartungshaltung zurück, mit der neuen Bildtechnologie einen objektiven, wissenschaftlichen Zeichnungsapparat gefunden zu haben. Doch schon in der berühmten Rede des Physikers Dominique François Arago 1839 vor der französischen Deputiertenkammer, mit der die Daguerreotypie der Öffentlichkeit vorgestellt wurde, zeigte sich, dass die Geschichte des Mediums, die seiner ganz unterschiedlichen Nutzung werden würde. Arago eröffnete ein Spektrum von Einsatzorten der Fotografie, das von der Altertumswissenschaft über die Astronomie bis zur bildenden Kunst reichte. Dieses weite Feld auszuloten – in seinen ganz unterschiedlichen Nutzungen und den daraus hervorgegangen Bedeutungen – wurde in den letzten Jahren durch Sammelbände versucht. Siehe: Peter Geimer (Hg.), Ordnungen der Sichtbarkeit, Frankfurt/Main 2002; Herta Wolf (Hg.), Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, 2 Bände, Frankfurt/Main 2003.

**12** Für diesen Hinweis wie auch die Diskussion des ganzen Textes möchte ich mich bei Maike Christadler bedanken.

**13** Süddeutsche Zeitung Nr. 53, Seite 9, Foto: Reuters.

**14** Insbesondere zur ‚Weiblichkeit‘ der Allegorie/ Personifikation vgl. Untersuchungen wie die von Sigrid Schade-Tholen u. a. (Hg.), Allegorie und Geschlechterdifferenz, Köln u. a. 1994; Silke Wenk, Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne, Köln u. a. 1996 oder auch meinen eigenen Beitrag: Geschlecht und Medium. Natur, Körper und Entdeckerphantasien, in: Anja Zimmermann (Hg.), Kunstgeschichte und Gender, Berlin 2006, S. 331–346.

**15** Zit. nach einem Titel von Stuart Hall, Der Westen und der Rest: Diskurs und Macht, in: ders.: Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2 (Argument Sonderband NF 226), Hamburg 1994, S. 137–179.