

Irene Tischler

### **Die Hüllen des Harems**

Rezension zu Silke Förschler: Bilder des Harem. Medienwandel und kultureller Austausch, Berlin: Reimer Verlag 2010

Mit großer Sorgfalt und kenntnisreich spürt Silke Förschler der langen Motivgeschichte des Harems als Funktion einer Orientalismuskonstruktion über kulturelle und geschlechtliche Differenzen nach. Dabei gelingt ihr eine kritische Auseinandersetzung mit Edward Saids generalisierenden Schlüssen über die „Art und Weise, wie das Andere [sic] im Orientalismus konstruiert wird“ (296). Ihre differenziertere Sicht auf das Konzept Orientalismus weist Wandlungsprozesse dessen nach, worauf sich der Begriff bezieht. Sie arbeitet erfolgreich den Wandel der Zeichen heraus, die auf das Fremde referieren und nimmt so eine Heterogenisierung und Historisierung des Orientalismus vor.

Einleitend thematisiert Silke Förschler die Forschungsperspektive der Postcolonial Studies, die Fragestellung und Methode ihrer wissenschaftlichen Abschlussarbeit sowie die politischen, sozialen und wirtschaftlichen Veränderungen während des behandelten Zeitraumes. Im ersten Kapitel ihrer dreiteiligen Schrift widmet sie sich dem Wandel der Haremsphantasien und den variierenden Medien durch die Jahrhunderte. Somit untersucht die Autorin zuerst Darstellungen in der Grafik, die ab der Mitte des 16. Jahrhunderts einsetzen, verfolgt diese dann im Medium der Malerei bis ins erste Viertel des 20. Jahrhunderts weiter und nimmt schließlich die Technik der Fotografie seit ihren Anfängen Mitte des 19. Jahrhunderts in den Fokus.

Nach diesem rasanten Einstieg folgt eine extensive Studie, die sich der Beantwortung eines klar gestellten Fragenkatalogs widmet. Welche Informationen euro-amerikanische Bilder des Orients über *den Westen* geben, interessiert Förschler ebenso wie die Suche nach den strukturierenden Merkmalen des Harems, die als augenfällige

und bemerkenswerte Aspekte sowohl in bildender Kunst, als auch in Wissenschaft und Literatur transportiert wurden. Dreh- und Angelpunkt sind dabei die verwendeten Medien, da sie die Repräsentationen des osmanischen Reiches und nordafrikanischer Länder maßgeblich mitbestimmen. Daran schließt sich unmittelbar zum einen die Analyse des Verhältnisses zwischen Bild und rahmendem Text und zum anderen die Aufarbeitung der historisch-zeitgenössischen Rezeptionen an. Weniger an Konventionen als an den Transformationen in der Darstellung des Harems interessiert, richtet Förschler ihr kritisches Auge auch auf den intermedialen Transfer des Sujets. Als besonders spannend stellt sie in diesem Zusammenhang die wechselseitige Einflussnahme mit islamischen Haremsdarstellungen heraus, die zum Teil dezidiert Bezug auf die europäischen Vorgaben nehmen.

Den Untersuchungsbedarf erklärt Förschler mit der bisher meist auf Gemälde und auf die Kolonialzeit fokussierten Forschung, die sie durch ihr recherchiertes Bildmaterial erweitert. Zugleich trifft sie eine Auswahl, indem sie sich auf den französischen Diskurs vor dem Hintergrund der frühen engen Handelsbeziehungen und der privilegierten Position Frankreichs in Nordafrika konzentriert. Zu den ausgewählten Text- und Bildquellen zählen Hof- und Reiseberichte inklusive Grafiken, Gemälde französischer Maler, die beispielhaft für die Umsetzung des Haremsmotivs stehen, sowie in nordafrikanischen Ateliers aufgenommene Fotografien. Für ihre Analyse greift sie zudem auf die historisch-zeitgenössischen Rezeptionen in Salonkritiken, malereitheoretischen Schriften und Werkbeschreibungen der ausgewählten Künstler zurück.

Im ersten Teil untersucht Förschler sowohl die unterschiedlichen und der Wandlung unterworfenen Bildelemente, welche das Fremde repräsentieren als auch das Verhältnis zwischen Text und Bild bei Schilderungen des Harems. Als heiliger und verbotener Ort bezeichnet „haram“ im Arabischen die den Frauen vorbehaltenen Räumlich-

keiten. Von daher wurde den Mitteln, dieses verborgene sichtbar zu machen, stets große Bedeutung zugemessen und zwar auf beiden Seiten, der der Kolonisierenden und der Kolonisierten. Für diese erste Periode der Wissensproduktion war der diplomatische Austausch wichtig. Ein besonderes Interesse galt den Schilderungen von Gewalt und den Hierarchien unter den Sklavinnen. Als Ausdruck kultureller Differenz sind die Repräsentationen von Kostümen zu sehen, wobei besonders die Kleidung der Haremsdamen und -sklavinnen Aufmerksamkeit erregte. Nicolas de Nicolay bringt sie in seinem *Livres de navigations* (1586) mit Wohlstand, Sinnlichkeit und Nacktheit in Verbindung, hingegen weisen sie bei Paul Rycaut (*The Present State of the Ottoman Empire*, 1666) eher auf Emotionalität hin. Der *Recueil Ferriol* (1714) beschreibt erstmals mehrere Interieurszenen, die jedoch weniger ethnografisch aufzufassen sind, als dass sie eine orientalische Weiblichkeit zu konstruieren versuchen. Anhand eines Kostümbuchs, das als Geschenk an Louis XV. 1720 nach Frankreich gelangte, erörtert Förschler die Zirkulation von Bildmotiven zwischen dem osmanischen und französischen Reich. Sie betont, dass Kleidung weniger die Erotik akzentuierte wie in europäischen Phantasien, sondern vielmehr materiellen Wohlstand und sozialen Status herausstellte. Lady Montagus Briefe über ihren Besuch des Harems in Konstantinopel (1716–18) gibt der europäischen Wahrnehmung dieses Raumes eine ganz neue Richtung: Im Austausch mit Frauen vor Ort erkennt Montagu die Ungleichheit der Geschlechter, die sie übrigens auch für den Okzident konstatiert, und fragt, mit welchen Maßnahmen dem entgegen gearbeitet werden könne. Zugleich mit einer zunehmend fiktiven Ausgestaltung des Themas in der Literatur findet eine schrittweise Einordnung in ein anthropologisches Konzept statt, wie Förschler anhand von Jean-Antoine Guers *Mœurs et Usages de Turcs* (1745) belegt. Die hierarchische Klassifikation der Sklavinnen sollte nun an der Hautfarbe abgelesen werden und nicht

mehr an der Kleidung. Damit löste die Hautfarbe das Kostüm als primäres Merkmal der Leitdifferenz und Klassifikation ab.

Die 23-bändige *Description de l'Égypte* (1809–1828) von Vivant Denon, entstanden aus dem während des militärisch gescheiterten Ägyptenfeldzugs Napoleons Bonapartes gesammelten Material, wollte nichts Geringeres, als im Zeichen objektiver Wissenschaftlichkeit einen Gesamtüberblick geben. Durch verallgemeinernde Aussagen über ‚die Ägypterin‘ und ‚die Orientalin‘ im Kontext von Gewalt, Unterordnung, Unfreiheit, Arbeit und Nacktheit, konstruiert das Monumentalwerk ein Gegenbild zur Hochkultur des antiken Ägypten und zum aufgeklärten Europa. Förschler zieht ein erstes Resümee, indem sie die wichtigsten Topoi der Haremsbeschreibungen und ihre Wandlungen erörtert und in Bezug auf Leitdifferenz und Wissenstransfer analysiert.

In Teil II setzt Förschler ihre Untersuchungen der Zusammenhänge zwischen geschlechtsspezifischen Hierarchisierungen und Hautfarbe im Medium der Malerei fort. Vor dem Hintergrund des malereitheoretischen Diskurses über Linie und Farbe wird das Aufgreifen des Haremsmotivs, die Anknüpfung an die grafische Tradition, die Etablierung des Themas in der Salonmalerei und das Aufkommen von KünstlerInnenreisen besprochen. Jean-Auguste-Dominique Ingres schuf mehrere Darstellungen von Haremsfrauen, die als idealschöne, antikisierende Akte in orientalischem Ambiente nachhaltigen Einfluss auf die Malerei ausübten. Da mehrmals Rückenansichten (*Kleine Badende*, 1806, *Badende von Valpicon*, 1808, *Große Odaliske*, 1814, *Interieur eines Harems*, 1828, *Das türkische Bad*, 1863) als zentrales Bildmotiv fungieren, kommt der dargestellten Haut eine besondere Bedeutung zu. Die Hellhäutigkeit der Odaliskinnen wird zum bestimmenden Faktor kolonialer Hegemonie. Der Künstler kreiert kulturelle Differenz über seine malerischen Ausführungen und die Kombination von spezifischen Bildelementen wie die Hellhäutigkeit des Aktes, die Oberflächenvielfalt der Stoffe

oder das Spiel von Ver- und Enthüllen. Gemeinsam ist den Bildern eine voyeuristische Perspektive, die den Betrachtenden eine verborgene Position zuweist, um sich an materiellem Luxus und Schönheit zu ergötzen. Ganz im Gegensatz zu Ingres fertigte Eugène Delacroix Skizzen vor Ort in Marokko und Algerien an, so etwa für sein Gemälde *Die Frauen von Algier in ihrem Gemach* (1834). Seine Figurendarstellungen und Motivwahlen erzeugen kulturelle Differenz weniger über Hautfarbe als vielmehr über das Interieur, Farben und Kostüme. Mit der malerischen Darstellung Marokkos und Algeriens erweitert sich der Imaginationsraum Orient bzw. Harem auf das westliche Gebiet Nordafrikas. Mit Jean-Léon Gérôme detailrealistischer Zusammenfügung weiblicher, sinnlicher Figuren mit ethnografischen Zeichen und Motiven gewinnt auch das Sujet des Sklavinnenmarkts an Bedeutung. Die mit ihm verbundenen Themen sexueller Verfügbarkeit, Gewalt, Passivität von Frauen und Geschlechterhierarchisierungen generieren den Orient als unzivilisierten Raum. Mit Werken Osman Hamdis (1880er) und Abdülmecid Efendis (um 1920) zeigt uns Förschler Perspektiven des osmanischen Reichs. Der Harem ist hier Teil einer kulturellen Praxis und wird mit dem Modus von aktiven Frauen ins Bild gesetzt, wie etwa eine, die konzentriert den Koran liest. Bei Henri Matisse wiederum findet die malerische Umsetzung des Haremsmotivs ihre Reduktion auf Farben und Formen. Er definiert Nacktheit als typisch für den Orient und überträgt die Erotik auf die Umgebung der Dargestellten und vor allem die Ornamente. Förschler spricht von einer „Entlokalisierung“ des Harems, da weder Nordafrika noch Konstantinopel zitiert werden, statt dessen der Orient verschoben wird auf Gegenstände und das Aufrufen von Motivtraditionen.

In Teil III bespricht Förschler eine Auswahl von fotografischen Einzel- und Gruppenportraits sowie Schwarz-Weiß-Aktfotografien aus Konstantinopel und Nordafrika. Das im 19. Jahrhundert

neu entwickelte Medium Fotografie war aufgrund seines Abbildcharakters mit Wahrheit und Beständigkeit konnotiert. Zu bedenken gibt Förschler, dass der Siegeszug des Mediums zeitgleich mit einer enormen Popularisierung des Orients von statten ging. In den Ateliers wurden vornehmlich Inszenierungen bekannter Motive aus der Malerei angefertigt, die aufgrund der Pose der weiblichen Modelle als Haremszenen lesbar waren. Zwischen Enthüllung und Verziererung bilden die Erotisierungen durch Posen den Mittelpunkt der Bedeutungsproduktion. Zunehmend wurde der braune Teint als sinnlich wahrgenommen und rückte die Nacktheit der Orientalin ins Zentrum. Immer bildwürdiger wurden die Körper junger Erwachsener. Sie galten als naturalisierter Beweis, dass der Orient tatsächlich erotisch ist. Mit Verweis auf die Kostümfotografien des Osmanischen Reichs für die Weltausstellung 1873 greift Förschler neuerlich eine osmanische Perspektive auf, die eine Reaktion auf die Repräsentation des Westens darstellt und zugleich eine Hinterfragung der westlichen Annahmen leistet.

Silke Förschler legt eine solide Studie vor, die insbesondere für jene spannend sein wird, die sich bereits ein Bild von der Unterdrückung der Frau im Harem und ihrer visuellen Unterwerfung im Orientalismus gemacht haben. Sicher meistert sie die Materialfülle, abwägend und dicht fallen ihre Analysen aus und bedacht bis sparsam geht sie mit eigenen Urteilen um. Bedauerlicherweise liest sich der Text streckenweise umständlich, mehrere Namen wurden zudem falsch geschrieben und ein Index wäre sehr praktisch gewesen. Wie angenehm, dass an den passenden Textstellen das Bildmaterial in Grautönen und die Hauptwerke in der Mitte des Buches hochwertig und in Farbe abgebildet sind. Damit bleiben die teils langen Erörterungen zu einzelnen Werken gut nachvollziehbar. Für den besseren Überblick über den Status der Teilforschungsfragen hätten sich detailliertere Zusammenfassungen an den Enden der Kapitel und zum Abschluss der Studie angeboten.