

VÉRONIQUE PORRA,
GREGOR WEDEKIND

ORIENT

Zur (De-)Konstruktion
eines Phantasmas

Aus:

Véronique Porra, Gregor Wedekind

Orient – Zur (De-)Konstruktion eines Phantasmas

Mai 2017, 274 Seiten, kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 29,99 €, ISBN 978-3-8376-3502-7

Der Orient ist als kulturelle Antithese eine Projektionsfläche europäischer Denkweisen und Phantasmen. Besonders in der französischen und frankophonen Literatur und Kunst ist er seit dem 19. Jahrhundert ein allgegenwärtiges Thema. Die Beiträge des Bandes machen diese Konstruktionen des Orients in ihrer Komplementarität und in der medialen Differenz von bildender Kunst und Literatur sichtbar. Als ein interdisziplinärer Beitrag zur Orientalismus-Debatte werden die literarischen und künstlerischen Werke des sogenannten Orientalismus nicht länger einer versatzstückhaften Ideologiekritik durch Wissenschaft unterzogen. Vielmehr wird gezeigt, dass vielen dieser Werke die Dekonstruktion des Orients als ästhetische Praxis bereits selbst eingeschrieben ist.

Véronique Porra, geb. 1966, ist Professorin für Französische Literaturwissenschaft unter Berücksichtigung der Frankophonie an der Universität Mainz.

Gregor Wedekind ist Professor für Kunstgeschichte der Moderne und Gegenwart an der Universität Mainz.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-3502-7

INHALT

Einleitung	7
VERONIQUE PORRA / GREGOR WEDEKIND	
Le mot et le trait. Écrire et/ou peindre l’Orient	27
CHRISTINE PELTRE	
Orient als künstlerische Erfahrung einer anderen Realität. Französische und deutsche Orientalmalerei im 19. Jahrhundert	41
HENRIK KARGE	
Construction et déconstruction de l’Orient dans les récits de voyage des écrivains-voyageurs français au XIX^e siècle	71
VÉRONIQUE PORRA	
Das Bordell der Zoraïde Turc. Flauberts innerer Orient in der <i>Éducation sentimentale</i>	89
STEPHAN LEOPOLD	
Wie die Pest: Krankheit und koloniale Ordnungsmacht in der Bildproduktion zu Napoleons Ägyptenfeldzug	113
MELANIE ULZ	

Incarner l’Orient à Paris. Khalil-Bey, le « Turc du boulevard »	133
BERTRAND TILLIER	
<i>Le Voyage en Orient</i> de Nerval, ou la possibilité d’un orientalisme hybride	151
SARGA MOUSSA	
Jules Mohl. Un grand orientaliste et penseur de l’orientalisme à l’époque romantique	167
DANIEL LANÇON	
Orientalismus als Translationseffekt. Antoine Galland und seine Übersetzung der <i>Geschichten aus Tausend und einer Nacht</i>	191
ANDREAS GIPPER	
De la critique de l’orientalisme et de l’impérialisme au point de vue cosmopolite dans l’histoire littéraire. À partir de la présence de Tagore dans la France des années 1920	209
GUILLAUME BRIDET	
Lectures croisées de <i>Femmes d’Alger</i> dans leur appartement	229
RIDHA BOULAABI	
Post-Orientalismus in der zeitgenössischen Kunst: Akram Zaatari und Walid Raad	249
ALEXANDRA KARENTZOS	
Autorinnen und Autoren	269

Einleitung

VERONIQUE PORRA / GREGOR WEDEKIND

La question se réduit à savoir si
l'Orient se prête à l'interprétation,
dans quelle mesure il l'admet, et si
l'interpréter n'est pas le détruire.

Eugène Fromentin, *Une année dans le Sahel*¹

Als kulturelle Antithese ist der Orient eine Projektionsfläche europäischer Denkweisen und Phantasmen. Dies bringt wie wenige andere Henri Regnaults großformatiges Gemälde *Exécution sans jugement sous les roi maures de Grenade* (Abb. 1) von 1870 zum Ausdruck, das heute im Musée d'Orsay in Paris hängt. Exemplarisch verweist es auf wesentliche Elemente orientalistischer Malerei. Es steht in der bildnerischen Tradition des aus literarischen Quellen schöpfenden Orientalismus in Form von Darstellungen von Gewalt und Unterwerfung in der Gattung des Historienbildes. Mit der Darstellung einer Enthauptung auf den Treppenstufen eines Palastes, dessen Dekor das der Alhambra ist, konzentriert Regnault seinen Entwurf auf die Darstellung der prachtvollen maurischen Architektur, die zugleich Schauplatz für die Grausamkeit einschließende Kultur der maurischen Könige in Spanien ist. Despotismus als ein willkürliches und schrankenloses Handeln galt als typisches Merkmal der Orientalen. Linda Nochlin hat dementsprechend darauf hingewiesen, dass die Funktion eines solchen Bildes darin besteht, das Gesetz des Orients als von irrationaler Gewalt, die Gewalt des

1 FROMENTIN, 1984 [1858], S. 320.

Okzidents dagegen als vom Gesetz bestimmt auszuweisen und damit die reale Gewalt, die etwa nordafrikanische Stämme mit der zwanghaften Einführung „rationaler“ westlicher Gesetze durch die Regierung Napoleon III. erlitten, ideologisch zu bemänteln.² Dabei beruht die Hervorhebung der maurischen Kunstschatze in Regnaults Bild sicherlich auf seiner Bewunderung für den Orient – er wohnte zur Zeit der Entstehung dieses Bildes in Tanger und hatte sich dort ein Atelier eingerichtet – und seiner tiefen Faszination für die Alhambra, die er im Jahr zuvor ausführlich besichtigt, fotografiert und gezeichnet hatte. Eine Bewunderung, die er mit Schriftstellern der Romantik wie Chateaubriand aber auch vielen seiner Zeitgenossen teilte. Sie hat als Voraussetzung, dass eine reale Bedrohung westlicher Staaten durch orientalische Armeen und Herrscher in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht mehr gegeben war und ist vielleicht nur auf der Grundlage eines Selbstverständnisses von der Überlegenheit der eigenen Kultur möglich.³



Abbildung 1: Henri Regnault, *Exécution sans jugement sous les rois maures de Grenade*, 1870, Öl auf Leinwand, 305 x 146 cm, Musée d'Orsay, Paris

Regnaults Bild hat im Zusammenhang mit der gefilmten Ermordung westlicher Geiseln durch Milizen des sog. IS eine verquere Aktualität

2 Siehe NOCHLIN, 1983, S. 130.

3 So BOPP, 1995, S. 18.

bekommen. Durchaus schockartig kann es klarmachen, dass Kopf-Ab-Bilder zunächst nicht von islamistischen Terroristen produziert, sondern im Herzen der westlichen Kultur entworfen wurden. Mit einer Bildtradition, die einerseits auf die Darstellung geköpfter christlicher Märtyrer, etwa den von der Orientalin Salomé geköpften Johannes, und andererseits auf die Darstellung geköpfter orientalischer Feldherren wie den Assyrer Holofernes durch die Israelitin Judith – einer Präfiguration von Maria als Überwinderin des Bösen – zurückgeht, um schließlich in die politischen Trophäenbilder der säkular Geköpften der französischen Revolution zu münden. Eine spezifische Zuschreibung des Köpfens als grausame und willkürliche Praxis orientalischen Despotismus erfolgt erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Schon immer und mindestens bis ins 19. Jahrhundert haben auch Menschen im Westen bei Enthauptungen massenhaft fasziniert zugeschaut. In Frankreich wird erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Todesstrafe durch die Guillotine mehr und mehr hinter die Gefängnismauern verlegt und für die Öffentlichkeit unsichtbar gemacht. Das heißt mit der Verdrängung der Grausamkeit der Todesstrafe in Frankreich geht zugleich ihre Zuweisung als rechtloses, atavistisches Ritual an die Orientalen einher. Eine psychische Auslagerung, die nichts daran geändert hat, dass heute nach wie vor in manchen westlichen genauso wie in manchen östlichen Staaten das Gewaltmonopol mit der Verhängung barbarischer Todesstrafen ausgeübt wird.

Die westliche Fremd-Beschreibung einer tatsächlichen und vermeintlichen „orientalischen“ Praxis bei Regnault wird spätestens in den politischen Auseinandersetzungen des 20. und 21. Jahrhunderts von bestimmten nicht-westlichen Akteuren als Selbstbeschreibung adaptiert und wirksam, d.h. aggressiv als Angstbild gegenüber der Kultur eingesetzt, von der man dieses Bild ursprünglich bezogen hat. Der Okzident bekommt auf grausame und zynische Weise ein Bild zurück, das er sich selbst von den Orientalen gemacht hat. Dies geschieht nicht nur dem Sujet, sondern auch der Form nach, wie verschiedene Medienwissenschaftler herausgearbeitet haben, denn die Mordvideos des sog. IS sind nach den formalen Regeln westlicher Videoclips produziert, also in einer den westlichen Adressaten vertrauten Bildsprache. In gewisser Weise stellt diese mediale Aktualisierung somit nichts anderes als ein Amalgam von Regnaults orientalistischer Ästhetik mit der des Musikvideoclips und

des Computerspiels dar. Aufschlussreich ist, dass wohl viele dieser Mordvideos den eigentlichen Mord aus einem wirkungsästhetischen Kalkül nicht zeigen, dafür aber das ganze Drumherum groß in Szene setzen. Um zu terrorisieren und das Gefühl der Bedrohung wirksam an den Mann zu bringen, muss die Brutalität gefiltert und moderiert werden, nicht zuletzt auch im Hinblick auf eine weitere Zielgruppe dieser Videos, die potentiellen Sympathisanten und Anhänger der islamistischen Mörder.

Wenn also auch politische Bilder ästhetische, und künstlerische Bilder politische Implikationen haben, dann sind die formalen Strategien in Regnaults *Exécution sans jugement* gleichwohl durchaus widersprüchlich. Schon von der zeitgenössischen Kunstkritik bekam er vorgehalten, dass das Gezeigte „so abscheulich wie kindisch“ sei, sich von diesem „brutalen Realismus“ „kein Gedanke und kein Gefühl“ herleiten lasse.⁴ Das Bild ergebe sich seiner Theatralik und ziehe die „Orgie des Pinsels“ jeder Moral vor. Der Betrachter wird von ihm in eine sinnliche und psychologische Dynamik hineingezogen, die ihn zugleich stimuliert und blockiert. In gewisser Weise verweigert Regnaults Gemälde damit eine orientalistische Haltung und taugt nur bedingt dazu, seinem orientalistischen Sujet die ideologische Projektion über Despotismus abzugewinnen. Wie Marc Gotlieb gezeigt hat, rekurriert das Bild vielmehr auf psychische Prozesse, die den Maler selbst betreffen.⁵ Regnault setzt die orientalistischen Stereotypen weniger ein, um orientalische Willkürherrschaft zu kritisieren, sondern evoziert eine ursprüngliche Fähigkeit, ohne jeden Zwang umstandslos zu handeln. Dies kommt nicht zuletzt in den Blickbeziehungen der Hinrichtungsszene zum Ausdruck, die eine masochistische Gegenidentifikation transportieren. Das Opfer blickt nicht einfach nur (in ohnmächtiger Wut) zu seinem Henker, sondern erkennt in diesem seine eigenen Züge. Tatsächlich hatte der Maler für die Darstellung des Opfers und des Henkers dasselbe marokkanische Modell genutzt. Das transgressive Widerspiel unterspült damit auch den Sadismus des Bezwingers. Ausgereizt werden so die Grenzen der eigenen künstlerischen, akademisch geschulten Praxis und des patriarchalen Über-Ichs. Die Ambivalenz des Bildes – das als pflichtgemäße Einsendung des Rompreisträgers Regnault an seine akademischen

4 Paul de Saint Victor, zit. nach DUPARC, 1872, S. 391 f.

5 Vgl. hierzu und im folgenden GOTLIEB, 2016, S. 104 ff.

Aufseher entstand – kulminiert in der Blutpfütze auf den weißen Treppeinstufen. Bereits Théophile Gautier würdigte den Reichtum des Kolorits und die seltene Kühnheit, eine solche Blutlache in der Mitte eines großen Bildes zu platzieren: „Mais ici l’horreur n’est pas le dégoût. Au point de vue de l’art, il y a beauté.“⁶ Eine solche Einschätzung schließt sich an ästhetische Diskussionen an, die mit Théodore Géricaults Bildern von abgetrennten Köpfen und Gliedmaßen angelegt und im Hinblick auf ein orientalisches Sujet mit Eugène Delacroix’ 1827 im Salon ausgestelltem Gemälde *Le Mort de Sardanapal* verbunden sind, in dem er sich in Form eines versteckten Rollenselbstbildnisses gegen das *beau idéal* stellte, um das *beau sublime* dagegen zu setzen. Doch auch dies unterläuft Regnault nun, der die rote Farbemulsion in der Art moderner Drippingtechnik auf seine Leinwand spritzte und schüttete, um sie dann kontrolliert verlaufen zu lassen. Die künstlerische Illusion wird damit ostentativ zur Dekoration desublimiert.

Nicht erst seit Regnault prägen und vermitteln Literatur und Malerei ein hoch ambivalentes Bild des Orients, das einerseits exotische Träumereien nährt, andererseits als Projektionsfläche für westliche Machtbestrebungen dient. Beide Ausdrucksformen schöpfen aus einem gemeinsamen Bilderfundus, wobei sie vor allem mit dem beginnenden 19. Jahrhundert miteinander in einen intensiven und produktiven Dialog treten, da sich bereits die Konturen einer Strömung, die die zwei scheinbar antagonistischen Ideale vereinen wird, abzuzeichnen beginnen. Die Darstellungen, die während der Phase des sogenannten Orientalismus im 19. Jahrhundert entstanden sind, werden ihrerseits dazu beitragen, das Imaginäre, das wir mit dem Begriff des Orients bezeichnen, zu (über)determinieren.

Dies zeigt sich auch in dem Gedichtband *Les Orientales* von Victor Hugo, der einerseits ein imaginäres Narrativ fortführt, andererseits aber auch als einer der Auslöser des orientalistischen Diskurses zu lesen ist, durch den ein literarischer Raum eröffnet wird. Exemplarisch ist Hugos langes Gedicht „Les têtes du Sérail“ (1826) zu nennen, welches diese phantasmatische Doppelstruktur aufweist. Dort heißt es bereits in den ersten beiden Strophen des zweiten Gedichtabschnitts:

6 Théophile Gautier, zit. nach DUPARC, 1872, S. 389.

Le Sérail!... Cette nuit il tressaillait de joie.
Au son des gais tambours, sur des tapis de soie,
Les sultanes dansaient sous son lambris sacré ;
Et, tel qu'un roi couvert de ses bijoux de fête,
Superbe, il se montrait aux enfants du Prophète,
De six mille têtes paré !

Livides, l'œil éteint, de noirs cheveux chargées,
Ces têtes couronnaient, sur les créneaux rangées,
Les terrasses de rose et de jasmains en fleur ;
Triste comme un ami, comme lui consolante,
La lune, astre des morts, sur leur pâleur sanglante
Répandait sa douce pâleur.⁷

Stellvertretend für die französische romantische Lyrik synthetisiert Hugo die beiden großen Phantasmen, die den Diskurs über den Orient charakterisieren: auf der einen Seite die träumerische Faszination für Luxus und erotische Sinnlichkeit bis hin zum Begehren, auf der anderen Seite eine allgegenwärtige Furcht, die in zahlreiche Feind- und Fremdbilder übersetzt wird. Beide Dimensionen sind untrennbar, wie auch in Hugos ästhetischer Vorstellung das Erhabene und das Groteske. So folgt auf eine Strophe der Fröhlichkeit, der Schönheit und der tanzenden Frauen abrupt der Schrecken „de six mille têtes paré“ und verwandelt das Gedicht in eine Horrorszene.

Insgesamt schreiben sich *Les Orientales* in einen religiösen Diskurs ein, da Hugo beabsichtigt, das Märtyrertum zu zelebrieren, wie auch eine (vermeintliche) Gefahr für das Christentum heraufzubeschwören – ähnlich wie er dies in „Les têtes du Sérail“ unternimmt. Zugleich werden die Motive vor der Folie einer erotischen Sinnlichkeit konjugiert. So träumt sich im Gedicht „Sara la baigneuse“ die nackt badende, sinnlich-träge Sara in die Rolle einer Sultinin:

« Oh ! si j'étais capitane,
Ou sultane,
Je prendrais des bains ambrés,
Dans un bain de marbre jaune,

7 HUGO, 1882 [1826], S. 37.

Près d'un trône
Entre deux griffons dorés !

J'aurais le hamac de soie
Qui se ploie
Sous le corps prêt à pâmer ;
J'aurais la molle ottomane
Dont émane
Un parfum qui fait aimer.

Je pourrais folâtrer nue,
Sous la nue,
Dans le ruisseau du jardin,
Sans craindre de voir dans l'ombre
Du bois sombre
Des yeux s'allumer soudain.

Il faudrait risquer sa tête
Inquiète,
Et tout braver pour me voir,
Le sabre nu de l'heiduque
Et l'eunuque
Aux dents blanches, au front noir !

Puis, je pourrais, sans qu'on presse
Ma paresse,
Laisser avec mes habits
Traîner sur les larges dalles
Mes sandales
De drap brodé de rubis. »⁸

Obgleich das Motiv der Sinnlichkeit dominiert, ist auch das Motiv des abgehackten Kopfes integraler Bestandteil der erotischen Träumerei. Beide Dimensionen treffen sich in dem Motiv der poetischen Ekstase.

Hugo reiht sich mit den Gedichten in die Tradition der Repräsentation der badenden Frauen aus dem Orient ein, die wir in der Malerei in

8 HUGO, 1882 [1828], S. 162–164.

Ingres' *Türkischem Bad* oder bei Gérôme finden. Auch wenn Hugo Stereotype reproduziert, inspiriert er in der Folge auch eine ganze Bildproduktion.⁹ Malerei und Literatur beeinflussen und stimulieren sich gegenseitig.

Mit dem Schaffen einer solchen poetischen Bildwelt liefert Hugo eine beispielhafte synkretische Rezeption bereits existierender Traditionen. So erinnert er einerseits an die seit dem Mittelalter existierende christliche Furcht vor dem Heiden, die bereits im 11. Jahrhundert im *Chanson de Roland* zu finden ist. Hier verkörpern die Sarazenen die Dichotomie von Feindbild und Faszination: als furchterregende Feinde sind sie im Unrecht, jedoch werden sie als stark, prächtig geschmückt und begehrenswert dargestellt. Zudem spielt Hugo auf die Rezeption der *Märchen aus Tausend und einer Nacht* an und somit auf die Verbindung zwischen Sexualität und Gewalt, zwischen *Eros* und *Thanatos*. Hugos romantische Position stellt jedoch nicht allein eine Synthese prototypischer Motive und Bilder dar, eine Art Höhepunkt der phantasmatischen Vorstellung, im Bewusstsein derer das lyrische Ich sich zu definieren versucht, vielmehr scheint sie paradoxerweise gleichzeitig die Zerstörung seiner Vorstellungen in Gang zu setzen.

Das 19. Jahrhundert ist auch das Zeitalter der faktischen Begegnungen der Künstler mit dem Orient. Zahlreiche Maler begleiten Missionen und Expeditionen, darüber hinaus beginnt sich ein neuer literarischer Habitus zu entwickeln.

So unternimmt François René de Chateaubriand im Juli 1806 eine einjährige Reise in den Orient, worüber er seinen 1811 veröffentlichten Reisebericht *Itinéraire de Paris à Jérusalem* schreibt, der 1827, zu der Zeit als Hugo seine Gedichte verfasst, neu aufgelegt wird. Zweifelsohne kann man den *Itinéraire de Paris à Jérusalem* als einen Prototyp einer neuen literarischen Form sehen, wobei die Reise selbst den tatsächlichen Raum als Diskursraum erschließt: Der romantische Orient (Griechenland, die Türkei, Syrien, Palästina sowie Nordafrika) wird durch die Schritte des Reisenden definiert, der somit einen Maßstab vorgibt,

9 Neben den zahlreichen Gemälden, die Hugos Gedichte inspiriert haben, ist anzumerken, dass *Les Orientales* 1882 in einer Ausgabe, die von Gérôme und Benjamin Constant illustriert worden ist, neu herausgegeben wurde. Gerade die beiden zitierten Gedichte „Les têtes du Sérail“ und „Sara la baigneuse“, das auch Gegenstand eines Gemäldes von Alexandre-Marie Colin (1838) ist, zählen zu den illustrierten Gedichten.

an dem sich das literarische 19. Jahrhundert messen wird und mit dem der künftige Reisende konfrontiert werden wird.

Dabei stellt sich die Frage, wonach Chateaubriand im Orient sucht. Denn eigentlich ist er auf der Suche nach der Vergangenheit und nach dem Ursprung der okzidentalen Zivilisation (in Griechenland), sowie dem Heiligen Land in Rückkehr zu den Ursprüngen des christlichen Glaubens. Für Chateaubriand ist der Orient nicht an sich interessant, sondern nur als Projektionsfläche seines eigenen Weltbildes, zur Festigung seiner Identität. Daher könnte man behaupten, dass Chateaubriand den Orient nicht „sieht“, sondern höchstens seine Gedanken in den Raum hineinliest und nur das aktualisiert, wahrnimmt und reproduziert, was ihn in seinem religiösen und auch politischen Glauben festigt. Charakteristisch ist, dass er weniger *den* „Orient“ beschreibt, als er über seine Lektüre heiliger Texte und Exegesen reflektiert und referiert. Am Anfang seines Reiseberichts definiert er zudem seine Reise ausdrücklich als Pilgerfahrt und schreibt sie auch in die Linie der Ideologie der Kreuzzüge ein. Die Ankunft in Jerusalem zeugt ebenfalls von seiner ideologischen Lektüre des kulturellen Raumes:

Je conçois maintenant ce que les historiens et les voyageurs rapportent de la surprise des croisés et des pèlerins à la première vue de Jérusalem. Je puis assurer que quiconque a eu comme moi la patience de lire à peu près deux cents relations modernes de la Terre-Sainte, les compilations rabbiniques, et les passages des anciens sur la Judée, ne connaît rien du tout encore. Je restai les yeux fixés sur Jérusalem, mesurant la hauteur de ses murs, recevant à la fois tous les souvenirs de l'histoire, depuis Abraham jusqu'à Godefroi de Bouillon, pensant au monde entier changé par la mission du Fils l'Homme, et cherchant vainement ce temple dont il ne reste pas pierre sur pierre. Quand je vivrais mille ans, jamais je n'oublierai ce désert qui semble respirer encore la grandeur de Jéhovah, et les épouvantements de la mort.¹⁰

Mit dieser Gründungsschrift etabliert Chateaubriand einen neuen Schriftstellerhabitus. Auf Basis der Erfahrungen während einer Reise in den Orient verfasst der Schriftsteller einen Reisebericht, der im Laufe des 19. Jahrhundert den symbolischen Platz der Italienreise ablösen

10 CHATEAUBRIAND, 1857 [1811], vol. I, S. 261.

wird. Zu betonen ist, dass dieser Paradigmenwechsel gerade in einem Jahrhundert stattfindet, in dem sich einerseits verstärkt der nationalistische und rassenhierarchische Diskurs entwickelt, andererseits aber vermehrt der reale Raum des Orients bereist wird – in einer Vorstufe des (Massen-)Tourismus. In der Tradition von Chateaubriand werden u. a. Lamartine, Flaubert, Nerval, Barrès diesen Raum, den sogenannten „Orient“, immer wieder bereisen.¹¹ Sie alle werden feststellen, dass der erfahrbare Orient mit dem erträumten Orient wenig gemein hat und zudem mit der massiven Ankunft der Reisenden aus dem Okzident seine letzte Anziehungskraft verliert. Mit dem realen Raum des Orients konfrontiert, erkennen sie, dass ihre fantasierten Erwartungen nicht erfüllt werden: so finden sie keine Pracht, sondern viel Armut vor, und auch keine spektakulären Gewaltakte. Sie empfinden viele ihnen unbekannte Sitten als seltsam und unverständlich. So wird beispielsweise vielen Reisenden angesichts der tanzenden Derwische schwindlig, worüber sie durch spottende und ironische Kommentare hinwegtäuschen wollen. Vor allem finden sie dort nicht die ersehnte Sinnlichkeit der erhabenen Sultanin und der Haremsdame und somit der begehrenswerten Frau. So bleibt ihnen wiederum nur der Traum, der ewig scheiternde Versuch, sich vorzustellen, was sich hinter den dicken Mauern der Paläste abspielt, wie wir es bei Lamartine lesen können oder auch in gesteigerter Form bei Flaubert, wenn nur noch das Bordell als erotischer Raum übrig bleibt. Nach der Beschreibung einiger Szenen mit nahezu pornographischem Charakter schildert Flaubert in seinem Reisebericht, wie die erschöpft schlafende Kurtisane Kuchiuk-Hanem so laut schnarcht, dass er nicht schlafen kann. Er vertreibt sich die Zeit damit, Ungeziefer an der Wand zu zerdrücken oder mit der Halskette der Kurtisane zu spielen, wobei er sich an die Szenen von Judith und Holofernes aus der christlichen Tradition erinnert.¹² Dieses Beispiel zeigt eine Verbindung von Sexualität und Mord(fantasien), jedoch dieses Mal durch Projektion einer okzidentalen christlichen Bildlichkeit

11 Als Beispiele können u. a. die folgenden Reiseberichte angeführt werden: Alphonse de Lamartine, *Voyage en Orient*, 1835; Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, 1851; Théophile Gautier, *Constantinople*, 1853; Gustave Flaubert, *Voyage en Orient* (posthum) sowie seine *Correspondance*; Maurice Barrès, *Une Enquête aux pays du Levant*, 1923.

12 Diese Szene bezieht sich auf Flauberts Aufenthalt in Ägypten. Vgl. FLAUBERT, 2006, S. 136–137.

auf die orientalische Realität. Flaubert dekonstruiert nicht nur das Bild des Orients, sondern auch den Diskurs von Chateaubriand, indem er zwar die gleiche Haltung wie dieser einnimmt, aber einen antiromantischen Diskurs produziert. So kann man seine Ankunft in Jerusalem weniger als eine realistische Beschreibung deuten, sondern eher als eine dezidierte Gegendarstellung, gar eine Parodie, die mit Chateaubriands feierlichem und emotionalem Pathos kollidiert. In einer ähnlich dargestellten Topografie gleichen sich die Ankunftsszenen bei Flaubert und Chateaubriand in der Orientalen beschrieben werden – bei Flaubert Araber, bei Chateaubriand Türken –, die „El-Kods“ (heiliges Jerusalem) rufen und durch die Wege eilen. Flauberts Bezugnahme auf Chateaubriand mündet aber nicht in eine Form der Offenbarung, sondern im Skatologischen. Flaubert beschreibt die Szene seines Eintritts in die Stadt folgendermaßen:

[...] nous entrons par la porte de Jaffa et je lâche dessous un pet en franchissant le seuil, très involontairement ; j'ai même au fond été fâché de ce voltairianisme de mon anus. [...] Jérusalem me fait l'effet d'un charnier fortifié – là pourrissent silencieusement les vieilles religions – on marche sur des merdes et l'on ne voit que des ruines – c'est énorme de tristesse.¹³

Die Darstellung des Orients wird hier nicht mehr zu einem realistischen beschriebenen Sehnsuchtsort, sondern vielmehr zu einem Ort textueller Collagen, ästhetischer oder polemischer intertextueller Referenzen: im vorliegenden Fall, zu einem Ort der literarischen Abrechnung.

Es dominiert das Motiv der Enttäuschung, der Langeweile und der Depression. Oft scheitern die Beschreibungen und die literarischen Schilderungen sind mühsam. Der Orient entzieht sich, sodass die literarische Besitzergreifung misslingt. Der Traum ist ausgeträumt. Was übrigbleibt, sind sehr oft abwertende Urteile, die immer mehr in der Dichotomie zwischen Überlegenheit der westlichen Zivilisation und des Verfallens des Orients münden.

Von diesem aufgeblähten Ausdruck der Desillusion des ausgeträumten orientalischen Traums unterscheiden sich Autoren wie Nerval und

13 FLAUBERT, 2006, S. 244. Es handelt sich hierbei um einen Auszug aus dem Reisetagebuch, datiert auf August 1850.

Fromentin, die ihre Erwartungen neu orientieren und ihre Annäherung an die Alterität transformieren. Während sich Nerval, der seine Erzählung mit Traumpassagen und adaptierten arabischen Märchen im Lichte der Esoterik durchzieht, eine wirkliche Begegnung der Kulturen erhofft, zieht Fromentin die immobile Reise vor. In der Tat findet man bei ihm, der sich in Blidah aufhalten wird, den stärksten Ausdruck der künstlerischen Ratlosigkeit, aber auch Zweifel an der kulturellen und geografischen Entität, die er darzustellen beabsichtigt. Konfrontiert mit einem Orientdiskurs, dessen Künstlichkeit und Konstruiertheit er bereits sehr früh identifiziert, betrachtet Fromentin die Malerei als unzureichend, um die sich ihm aufdrängende Alterität darzustellen. Er verdoppelt den Darstellungscode und liefert so ein Werk, in dem sich Malerei und Schrift in der Praxis der Ekphrasis vervollständigen. Dies führt Fromentin zu jener pointierten Formulierung, die auch als Incipit des vorliegenden Sammelbandes dient: „La question se réduit à savoir si l’Orient se prête à l’interprétation, dans quelle mesure il l’admet, et si l’interpréter n’est pas le détruire.“¹⁴

Wie wir sehen können, löst sich das fantasierte Bild des Orients als imaginäre Entität auf, je mehr es als Diskursgegenstand konstruiert wird. Ein Zersetzungsprozess, der weit vor der postkolonialen Dekonstruktion der Idee des Orients einsetzt. Man könnte sogar sagen, dass diese Idee bereits den Keim ihres Niedergangs in sich trägt.

In der Reiseliteratur erkennen wir bereits sehr früh erste Anzeichen der Dekonstruktion des Begriffs Orient. Auch wenn zahlreiche Autoren immer wieder die Bestätigung der Phantasmen suchen, so halten diese der Konfrontation mit der Realität nicht stand. Jedoch gelingt es den meisten Reisenden nicht, die Diskrepanz zwischen ihren Erwartungen und ihren erlebten Erfahrungen zu akzeptieren. Es ist gerade der Dialog zwischen den verschiedenen Kunstformen, der beispielsweise die zahlreichen Schriften Théophile Gautiers über den Orient nährt. Viele Künstler kompensieren das Scheitern ihrer Träumereien und Phantasmen, indem sie durch die ihnen zur Verfügung stehenden Ausdrucksformen ein Narrativ entwickeln, das ihnen erlaubt, auf ideologische, politische und raumphysische Art und Weise den konstruierten Raum des Orients in Besitz zu nehmen. Dieser narrative Raum wird sowohl aus dem Imaginären gespeist als auch aus der Feststellung seiner

14 Siehe Anm. 1.

Inexistenz. So folgt auf die Idealisierung des Orients die Feststellung seines Verfalls. Hierauf gründet der Diskurs der Überlegenheit der westlichen Zivilisation, der schon immer im Keim existierte. Der tatsächliche und vermeintliche Verfall des Orients dient somit zur Legitimation der Domination.¹⁵ Der intellektuelle und ästhetische Diskurs greift in den Bereich politischer Machtansprüche aus.

Seit den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts hat insbesondere Edward Saids fundamentale Studie *Orientalism* (1978) entscheidend den Orientdiskurs geprägt. Obgleich er anstrebt, das Bild des Orient zu dekonstruieren, das er als eine westliche, zweckgerichtete Konstruktion bezeichnet, – ebenso wie der Okzident selbst eine Konstruktion sei –, argumentiert Said im Rahmen einer durch und durch binären Analyse.¹⁶ Hier setzt der Hauptkritikpunkt seiner Gegner an, ob sie aus der nord-amerikanischen oder europäischen Forschungstradition oder aus dem Raum, den wir gemeinhin Orient nennen, stammen.¹⁷ Heutzutage widerspricht niemand der Tatsache, dass sowohl europäische als auch später amerikanische Mächte sich an dem durch literarische und malerische Darstellungen überlieferten Bildern bedient haben, um Dominationsformen oder militärisch-politische Interventionen zu legitimieren. Unbestritten ist sowohl die Indienstnahme der Kunst für politische Legitimationszwecke als auch das sich in den Dienst der Politik stellen durch die Künstler selbst. Als Beispiel sei nur der politische Exkurs in Lamartines Lesart des Orients während seiner Reise angeführt oder die bildliche Darstellung bestimmter Territorien im Dienste der Eroberung bei einem Maler wie Théodore Gudin. Nicht selten nahmen Schriftsteller an offiziellen Erkundungsreisen teil, und Maler begleiteten militärische Expeditionen. Beide stellen Beispiele möglicher Wechselwirkungen dar.¹⁸ Die utilitaristische Dimension der Kunst oder die Instrumen-

15 Die Annäherung zwischen Begehren und kolonialem Begehren betreffend, vgl. YOUNG, 1995.

16 „[...] as both geographical and cultural entities – to say nothing of historical entities – such locales, regions, geographical sectors as ‚Orient‘ and ‚Occident‘ are man-made.“ (SAID, 1978, S. 5)

17 Zu diesem Thema, siehe u. a. BOULAABI, 2013, S. 29 ff.

18 Die Ausstellung „Made in Algeria. Généalogie d’un territoire“, die vom 20. Januar bis zum 8. Mai 2016 im *Musée des civilisations de l’Europe et de la Méditerranée* in Marseille stattfand, legte den Akzent auf die politische Herausforderung der kartografischen und bildlichen Darstellung des Territoriums, ob es sich um eine Kunst im Dienste der Eroberung oder um

alisierung der Darstellung zu Dominationszwecken ist unbestritten.¹⁹ Jedoch wird durch Saids eindeutige Interpretation ein fundamentaler Aspekt des Diskurses über den Orient ausgelöscht und zwar der Kontakt zwischen den Kulturen, der trotz allem stattgefunden hat. Das Einschreiben des anderen in ein Kunstwerk ist nicht immer durch einen sterilen Blick motiviert, der nur beabsichtigt, sich selbst zu betrachten und sein eigenes Werk zu konstruieren, indem der andere auf selektive Art interpretiert wird, mit dem Ziel, seine persönlichen oder kollektiven Bedürfnisse zu befriedigen. Ganz im Gegenteil, Literatur und Malerei fungieren auch als das, was Mary Louise Pratt mit dem Begriff der *Kontaktzonen* bezeichnet und sind ein Ort der produktiven Rezeption.²⁰ Außerdem ist das orientalische Phantasma selbst auch Gegenstand künstlerischer Rezeption von Seiten der „Orientalen“, einer produktiven Rezeption, die einem der westlichen Welt vorgehaltenen Spiegel gleicht, der sich häufig als weniger streng und weniger deformierend erweist als der Blick, den der postkoloniale Westen auf seine eigene Vergangenheit wirft.

Der vorliegende Sammelband führt die Beiträge, die im Rahmen der interdisziplinären Ringvorlesung „Orient – Konstruktion und Dekonstruktion eines Phantasmas“ im Wintersemester 2014/2015 an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz vorgetragen wurden, zusammen. Die Konferenzreihe, die das Forum Interkulturelle Frankreich-Forschung (FIFF) in Kooperation mit dem Deutsch-Französischen

eine Instrumentalisierung der Werke durch eine Ideologie handle. Vgl. AUSST.-KAT. MARSEILLE 2016.

- 19 Für eine weiterführende Studie in der Tradition Saids, vgl. PORTERFIELD, 1998.
- 20 Siehe PRATT, 1992. Pratt definiert den Begriff „contact zone“ wie folgt: „[...] ‚contact zone‘ is an attempt to invoke the spatial and temporal copresence of subjects previously separated by geographic and historical disjunctures, and whose trajectories now intersect. By using dimensions of colonial encounters so easily ignored or suppressed by diffusionist accounts of conquest and domination. A ‚contact‘ perspective emphasizes how subjects are constituted in and by their relation to each other. It treats the relations among colonizers and colonized, or travelers and ‚travelees‘, not in terms of separateness or apartheid, but in terms of copresence, interaction, interlocking understandings and practices, often within radically asymmetrical relations of power.“ (S. 7) Für den produktiven Kulturkontakt in der bildende Kunst siehe vor allem MACKENZIE, 2005.

Doktorandenkolleg Mainz-Dijon und dem Zentrum für Interkulturelle Studien (ZIS) ausrichtete, ermöglichte es, internationale Forscher, die sich mit der Repräsentation des Orients in der Kunst und in der Literatur beschäftigen, einzuladen. Ihnen gilt unser Dank für ihre Teilnahme und die interessanten Diskussionen.

Im ersten Teil des Sammelbandes finden sich Beiträge, die die Modalitäten, die Herausforderungen, sowie die Grenzen der Darstellung des Orients im Kontext des 19. Jahrhunderts hinterfragen. Christine Peltre untersucht in ihrem Artikel die Beziehungen zwischen den verschiedenen Repräsentationscodes, der Malerei und der Literatur, wobei sie insbesondere die Phänomene der Komplementarität und der Konkurrenz der Ausdrucksformen herausarbeitet. Henrik Karge interessiert sich hingegen für die Darstellungen des Orients aus einer komparatistischen Perspektive zwischen Deutschland und Frankreich. Véronique Porra untersucht in ihrem Beitrag den Bruch, der sich im Diskurs der Reise-Schriftsteller vollzieht, die sich mit einem Orient konfrontiert sehen, der nicht ihren erträumten, durch phantasmatische Darstellungen in Lyrik und Malerei genährten Erwartungen, entspricht. Auf diese diachronen Perspektiven, die einen Großteil des 19. Jahrhunderts abdecken, folgen konkrete Fallstudien. Stephan Leopold analysiert die Integration und die tiefgründige Bedeutung des orientalischen Bildes im romanischen Schreiben Flauberts, wie sie in *Salammô*, aber auch im Zentrum der *Éducation sentimentale* zu finden sind. Melanie Ulz untersucht die Bildproduktionen von Krankheiten, die während des napoleonischen Ägyptenfeldzuges entstanden sind, sowie ihre Interpretation und ihre Funktion im Diskurs der zivilisatorischen Mission.

In einem zweiten Teil thematisieren die Beitragenden, was man als die Produktivität der „contact zones“ nach Pratt bezeichnen könnte, sowie die Phänomene des Synkretismus und der Hybridisierung, die daraus abgeleitet werden können. Bertrand Tillier analysiert die einzigartige Stellung des türkischen Malers und Sammlers Khalil Bey und das manchmal paradox anmutende Spiel, das er mit den Erwartungen des zeitgenössischen künstlerischen Feldes treibt. Sarga Moussa widmet seinen Artikel den Phänomenen der Hybridisierung in der Erzählung Gérard de Nervals, der die Begegnung mit dem Orient im Sinne des Synkretismus auffasst. So stellt Moussa die Hypothese auf, dass es nicht nur einen hybriden Orient gebe, sondern gar einen hybriden Orientalismus.

Daniel Lançon wiederum interessiert sich in seinem Beitrag für die Figur des deutschen Gelehrten Julius Mohl und für seine Rolle als Vermittler des Orients.

Der letzte Teil des Sammelbandes umfasst Studien, die sich in erster Linie mit Phänomenen produktiver Rezeption beschäftigen, in der französischen wie auch in der „orientalischen“ Kunst. Andreas Gipper zeigt in seiner Studie die bewegte, gar verschlungene Geschichte der Übersetzungen der *Märchen aus Tausend und einer Nacht* auf, die auch ein Gründungsmoment in der Konstitution des imaginären Diskurses über den Orient darstellt und die weiterhin Gegenstand sowohl von Neuübersetzung als auch Reinterpretationen sind. Guillaume Bridet untersucht die Rezeption des indischen Dichters und Literaturnobelpreisträgers Rabindranath Tagore, der den Bereich der orientalistischen Wahrnehmung verlässt, um sich in eine kosmopolitische Perspektive einzuschreiben, wodurch er zu einem konstitutiven Element der französischen Literatur wird. Ridah Boulaâbi interessiert sich für die Neuinterpretation von Delacroix' Gemälde in der Kurzgeschichtensammlung *Femmes d'Alger dans leur appartement* der algerischen Schriftstellerin Assia Djebar; eine Rezeption, die nicht Ablehnung zum Ausdruck bringt, sondern vielmehr dem Gemälde einen neuen Sinn verleiht, wodurch es eine polyphone Bedeutung erhält.²¹ Alexandra Karentzos studiert am Beispiel des Ausstellungs- und Katalogprojekts *Mapping Sitting* von Walid Raad und Akram Zaatar die Modalitäten der wissenschaftlichen post-orientalistischen Rezeption in einer theoretischen Perspektive.

In all ihrer Vielfalt weisen die Beiträge eine gemeinsame Konstante auf: Sowohl die Prozesse der Bildkonstruktion des Orients durch den Westen als auch die post-orientalistischen Rezeptionsphänomene sind polymorph und komplex, so dass sich eindeutige Lesarten, die auf Basis einer Identifikation eines binären Schemas von Orient vs. Okzident entstehen, als ungültig erweisen. Die ersten Anzeichen einer Dekonstruktion des Orients als Repräsentation finden sich bereits wesentlich

21 An dieser Stelle könnte man auch die zahlreichen Reinterpretationen des Gemäldes durch Künstler erwähnen: siehe insb. die Installation (Triptychon) der algerischen Künstlerin Houria Niati *No to Torture* (1982). Zur Komplementarität der Künste in den feministischen Neuinterpretationen der Orientbilder, siehe MOORE, 2008.

früher als in den dekonstruktivistischen Postulaten der 1960er Jahre und ihrer Wiederaufnahme durch die *Postcolonial Studies*. Weiterhin lassen sich die Bilder nicht auf ein simplifizierendes Phänomen des „Mimicry“ nach Homi Bhabha, wie es gerade die *Postcolonial Studies* postuliert haben, reduzieren. In der Tat haben diese Konfrontationen, die häufig Gewalt und Ablehnung hervorgerufen haben, als Ort des Austausches gedient, auch dank einiger Kulturvermittler. Diese Orte des Austausches können keineswegs, auch wenn dies häufig geschieht, auf die Lektüre eines „clash of civilisations“ reduziert werden, um den von Samuel Huntington geprägten Begriff aufzugreifen, der aktuell erneut in die Debatte eingebracht wird und so längst in der Praxis überholte antagonistische Schemata aktualisiert.²² Die künstlerischen Arbeiten sind in ihrer Vielschichtigkeit demgegenüber der komplexen Realität globaler Austauschprozesse weitaus besser gewachsen und damit auch bei der Analyse kultureller Antithesen hilfreich.

Bibliografie

- AUSST.-KAT. MARSEILLE, 2016: Made in Algeria – Généalogie d'un territoire, Marseille: Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, 2016.
- Bopp, Petra, Fern-gesehen. Französische Bildexpeditionen in den Orient 1865–1893, Marburg, 1995.
- BOULAABI, RIDHA (Hg.), Les Orientaux face aux orientalismes, Paris 2013.
- CHATEAUBRIAND, FRANÇOIS-RENE DE, Itinéraire de Paris à Jérusalem, 2 vol., Paris 1857 [1811].
- DUPARC, ARTHUR (Hg.), Correspondance de Henri Regnault. Suivi du Catalogue Complet de l'Œuvre de H. Regnault, Paris 1872.
- FLAUBERT, GUSTAVE, Voyage en Orient, Paris 2006.
- FROMENTIN, EUGENE, Une année dans le Sahel, in: Œuvres complètes, Paris, hg. von GUY SAGNES, Paris 1984.
- GOTLIEB, MARC, The Deaths of Henri Regnault, Chicago und London 2016.

22 Siehe HUNTINGTON, 1996.

- HUGO, VICTOR, *Les Orientales, Illustrées de huit compositions de MM. Gêrôme et Benjamin Constant, gravées à l'eau-forte par M. de Los Rios*, Paris 1882 [1829].
- HUNTINGTON, SAMUEL, *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, New York 1996.
- MACKENZIE, JOHN M., *Orientalism. History, Theory, and the Arts*, Manchester und New York 1995.
- MOORE, LINDSAY, *Arab, Muslim, Woman: Voice and Vision in Post-colonial Literature and Film*, New York 2008.
- NOCHLIN, LINDA, *The Imaginary Orient*, in: *Art in America* 71,5 (1983), S. 118–131, 186, 189, 191.
- PORTERFIELD, TODD, *The Allure of Empire. Art in the service of French Imperialism. 1798–1836*, Princeton 1998.
- PRATT, MARY LOUISE, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, New York 1992.
- SAID, EDWARD, *Orientalism*, New York 1978
- VAUDAY, PATRICK, *La décolonisation du tableau, Art et politique au XIX^e siècle*, Delacroix, Gauguin, Monet, Paris 2006.
- YOUNG, ROBERT J. C., *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race*, New York 1995.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Henri Regnault, *Exécution sans jugement sous les rois maures de Grenade*, 1870, Öl auf Leinwand, Musée d'Orsay, hg. von ANNE DISTEL, Paris 1998, S. 86.

Danksagung

Die Herausgeber danken im Namen des Forums Interkulturelle Frankreich-Forschung (FIFF) dem Deutsch-Französischen Doktorandenkolleg Mainz-Dijon, dem Romanischen Seminar, dem Institut für Kunstgeschichte und Musikwissenschaft (IKM) sowie der Universitätsbibliothek der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, hier namentlich Frau Dr. Geneviève Roche, für den institutionellen und organisatorischen Beistand. Ebenso danken wir dem Zentrum für Interkulturelle Studien

(ZIS) und dem Forschungsschwerpunkt „Historische Kulturwissenschaften“ für die finanzielle Unterstützung, die sie uns geleistet haben und durch die sowohl der interdisziplinäre Austausch im Rahmen der Vorlesung als auch die vorliegende Publikation möglich wurden. Für redaktionelle Hilfestellung danken wir Dr. Christian Berger sowie vor allem Kerstin Kloster für die wissenschaftliche und formale Betreuung des Manuskripts.