

Einleitung:

Der Orient, die Fremde

REGINA GÖCKEDE, ALEXANDRA KARENTZOS

»Dawn u seem to have a problem with me
as if i was a threat to u
am i dangerous for u

are you scared
that i may blow my head
in the center of the city blam

20 people dead
40 other injured

that's what you figured about me
men u've been watching to much telly
[...]«¹

Fremdheit als bedrohliches Anderes, als Heim-Suchung wird in diesem Liedtext der libanesisch-französischen Gruppe *Soap Kills* problematisiert. Die Verse beschreiben nicht das Fremde, sondern den Blick auf das Fremde: die Ängste, die Projektionen und die Vorurteile, die mit dem Anderen assoziiert werden. Eine solche Perspektive hat sich auch in der zeitgenössischen bildenden Kunst etabliert. Künstlerinnen wie Parastou Forouhar und Rebecca Horn thematisieren in ihren Arbeiten westliche Bilder des Orients. Dabei

1. Soap Kills: »Adaram«, in: DisORIENTATION. Zeitgenössische arabische Künstler aus dem Nahen Osten. Ausst.-Kat. Haus der Kulturen der Welt, Berlin 2003, S. 73.

werden gängige Klischees aufgegriffen, zum Beispiel das des Märchenhaften und Ornamentalen. ›Der Orient‹ erweist sich dadurch als Konstruktion, die von einem westlichen Beobachtungsstandpunkt aus entworfen wird. So behandeln diese künstlerischen Projekte den Orient nicht als Identität, sondern als markierte Seite einer Differenz – die andere Seite, der Okzident, ist in den Distinktionen immer mitgedacht. Die Dichotomie von Orient und Okzident ist unter anderem dadurch in den Fokus gerückt, dass sie spätestens seit Edward Saids Orientalismus-Studie von 1978 als historisches Konstrukt und nicht als natürliche Trennung wahrgenommen wird.

Es gibt wohl kaum eine kulturgeografische Kategorie, die gleichzeitig so diffus und so überdeterminiert ist wie die des Orients. Abhängig von Stand- und Zeitpunkt, meint der Begriff den wesentlich nicht-europäischen Ort verabscheuter Häresie, Tyrannei und Despotismus oder aber die idealisierte Quelle einer sinnlich-erotischen und geistigen Regeneration. Wird er bis weit ins 18. Jahrhundert noch für weite Teile Afrikas, Arabiens wie auch für Indien und China verwandt, beziehen ihn die Philologen, Dichter und Philosophen der Romantik zuvorderst auf die so genannte islamische Welt. Der Begriff ›Orient‹ hat es möglich gemacht, verschiedenste Regionen zu einer künstlichen Einheit zusammenzufassen. Der Aufstieg der akademischen Orientalistik im 19. Jahrhundert ist verbunden mit einer allgemeinen Faszination für das Morgenland, die ihren deutlichsten Ausdruck in der so genannten Türkenmode fand. Obwohl die verallgemeinernde Rede vom Orientalischen inzwischen durch andere geografische, religiöse, politische oder linguistische Markierungen ersetzt wurde, transportieren auch die jüngsten Diskurse über den Nahen Osten, den Islam oder die Araber solche empirisch kaum überprüfbaren Fremdbilder, die seit der frühen europäischen Expansion dazu dienten, sich der Überlegenheit des Abendländischen zu vergewissern. Der klassische Orientbegriff wird vor allem dann bemüht, wenn es darum geht, eine vormoderne, exotische Essenz zu evozieren.

Auch wenn also die Idee des ›Orients‹ inzwischen mehr als fraglich geworden ist, wird der Topos nicht nur als touristisches Reiseziel in Katalogen gepriesen, sondern auch in den Massenmedien weiterhin fortgeschrieben. Wenn etwa 2003 während des Golfkriegs Bomben auf Bagdad fallen, trauert die Frankfurter Allgemeine Zeitung einer zerstörten Märchenwelt aus der Kindheit nach: Unter dem Titel »Die 1002. Nacht« werden Auszüge aus ›Tausendundeine Nacht‹ abgedruckt, die den sentimentalsten Rahmen für eine Abbildung der brennenden Stadt bilden. Der Untertitel lautet: »Die Bewohner Bagdads und Basras lehrten uns alle den Glauben an die märchenhafteste aller Weltordnungen: Belohnung der Guten, Be-

strafung des Bösen/Eine Wiederbegegnung mit den Anfangssätzen unserer Kindheit.«²

Ebenso wie das Märchenhafte lassen sich viele weitere Elemente nennen, mit denen der Orient in den Massenmedien konstruiert wird: Zu den Zeichen der visuellen Repräsentation des so genannten Nahen Ostens gehören etwa Schleier, Bart und Turban. In der medialen Darstellung des Arabisch-Islamischen hat sich längst die Deutungsmacht von der Literatur und Bildenden Kunst hin zu Fernsehen und Printmedien verschoben. Seit den 1960er Jahren etabliert die populäre Berichterstattung eine symbolische Bildsprache, die politisch keineswegs neutral ist. Darin wird einerseits an die jahrhundertlang tradierten Typologien des Orientalismus angeknüpft, andererseits entstehen neue visuelle Repräsentationsmuster, wie die des Öl-Lieferanten, des Terroristen oder der hysterischen Masse. Zwar reagieren diese neuen Bildtypen auf konkrete soziopolitische und ökonomische Entwicklungen, wie die Ölkrise der 1970er Jahre, die Islamische Revolution im Iran oder die Anschläge vom 11.9., jedoch werden die Hintergründe dieser Ereignisse meist nicht sichtbar gemacht. Die überwiegend entindividualisierten Bilder bestärken das Klischee, dass Muslime und Araber kollektiv irrational handeln und in der fanatischen Barbarei einer mittelalterlichen Theokratie verharren. Der eingangs zitierte Liedtext spitzt gerade diese Vorstellung der Alterität zu. Der ›Orient‹ wird in diesem Sinn immer wieder neu kartografiert – ein Prozess, an dem die fortwährende Wirkungsmacht des Orientalismus deutlich wird. Diese Besetzungen und Kodierungen in den kulturellen Repräsentationen der orientalischen Fremde sind Gegenstand des vorliegenden Bandes. Wenn in ihm vom ›Orient‹ die Rede ist, dann im Sinne einer semantischen, nicht im Sinne einer essenziellen Kategorie. Die Beiträge knüpfen an aktuelle Debatten an und setzen sich auf unterschiedliche Weise kritisch mit der Konstruktion von ›Orient‹ und ›Okzident‹ auseinander.

Der Untertitel ›Positionen zeitgenössischer Kunst und Literatur‹ ist insofern programmatisch zu verstehen, als es hier nicht um eine geografische Fixierung geht, sondern um eine künstlerische. Es gilt zu reflektieren, was Etikettierungen wie ›orientalisch‹, ›persisch‹ oder ›arabisch‹ implizieren und wie dabei der Orient als das Andere entworfen wird. Der Titel ›Der Orient, die Fremde‹ verweist in diesem Zusammenhang auf zweierlei:

2. FAZ Nr. 79 vom 3.4.2003, S. 37. Diesen Hinweis verdanken wir Thomas Küpper.

1. die Konstruktion des Orients als fremder Ort und
2. die Verschränkung des Orients mit Weiblichkeit als das Geschlechtsfremde.

Die geschlechtliche Kodierung des Anderen wird in einigen Beiträgen dieses Bandes genauer betrachtet. Man muss nur die einschlägigen Medienbilder betrachten, um das Amalgam von Orient und Weiblichkeit visualisiert zu finden.³ Ein besonders signifikantes Beispiel für die gebräuchlichen semantischen Versatzstücke in der medialen Darstellung findet sich in der Wochenzeitung *Die Zeit* vom 2. Januar 2003: Zu sehen sind zwei Frauen im Schleier in Rückenansicht vor einer alten Mauer. Sie blicken auf eine Skyline. Der Untertitel zu diesem Bild lautet: »Freiheit oder Atemnot? Zwei Frauen betrachten von der alten Zitadelle aus die moderne Skyline Kairos.«



Abb. 1: DIE ZEIT vom 2. Januar 2003: »Freiheit oder Atemnot? Zwei Frauen betrachten von der alten Zitadelle aus die moderne Skyline Kairos.«

Damit wird ein essenzieller Kontrast dargestellt: Die Mauer scheint geradezu zwei unterschiedliche Welten voneinander zu trennen. Sie wird zur unüberbrückbaren Grenze, hinter der die Frauen in jedem Sinne des Wortes zurückbleiben. Der Schleier potenziert die Demarkation. Die verhüllten Frauen stehen hier für die Tradition, das Alte, das durch die »alte Zitadelle« repräsentiert wird. Schleier und

3. Vgl. Viktoria Schmidt-Linsenhoff: »Der Schleier als Fetisch. Bildbegriff und Weiblichkeit in der kolonialen und postkolonialen Fotografie«, in: Fotogeschichte, Jg. 20, 2000, Heft 76, S. 25-38; Tanja Maier/Stefanie Stegmann: »Der Schleier im Afghanistankrieg«, in: Feministische Studien, Jg. 21, Mai 2003, H. 1, S. 48-57.

Atemnot werden miteinander assoziiert. Dagegen steht die ›moderne‹, westlich geprägte Skyline, die durch phallische Hochhäuser männlich kodiert ist. Hier verschränken sich auf plakativer Weise die Differenzen Orient/Okzident, Tradition/Moderne, weiblich/männlich. Die Grenzziehungen werden in solchen Bildern manifest.

Zeitgenössische künstlerische Positionen nutzen und problematisieren das Zeichenrepertoire, das in derartigen Mediendiskursen zum Einsatz kommt. Auch Künstlerinnen und Künstler arabischer oder persischer Herkunft reflektieren in ihren Arbeiten die Mechanismen westlicher Orientdarstellungen. Sie verwenden ihre Elemente sowohl zur Selbstsemantisierung wie auch zur Dekonstruktion des okzidental Blickes. Indessen stellt sich die Frage, ob sie den orientalisierenden Zuschreibungen tatsächlich entkommen oder überhaupt entkommen wollen. Wird mit den künstlerischen Arbeiten das westliche Bild nicht letztlich affirmiert? Erwidern solche Standpunkte einfach die gängigen kulturellen Klischees, gelingt es ihnen, sie zu brechen, oder bringen sie diese auch mit hervor? Wie wird das arabische Andere medial konstruiert? Werden die Grenzen des Eigenen und Fremden überschritten oder verfestigt?

Dies sind die Perspektiven auf einen Themenkomplex, der kaum zum gängigen Repertoire der deutschen Kunstwissenschaft zählt und der daher in diesem Band diskutiert werden soll. Fester Bestandteil kunsthistorischer Forschung und Lehre ist zweifelsohne die so genannte Orientalmalerei des 19. Jahrhunderts, die allerdings als europäische Kunstproduktion rezipiert wird. Das Fach der Islamischen Kunstgeschichte beziehungsweise die Geschichte der Islamischen Kunst richtet dagegen den Blick zuvorderst auf die vormoderne Kunstproduktion der islamischen Welt und fällt heute bis auf einige wenige Ausnahmen in den Zuständigkeitsbereich der deutschen Orientalistik oder Islamwissenschaft. Festzustellen ist, dass die zeitgenössische Kunst der arabisch-islamischen Welt an deutschen kunsthistorischen Instituten nach wie vor eine Marginalie darstellt. Dies bestätigt auch ein Blick auf die hiesige Ausstellungspraxis. Mit Ausstellungen wie der 2003 vom Haus der Kulturen der Welt in Berlin unter dem Titel *DisORIENTATION* durchgeführten Präsentation von zeitgenössischen künstlerischen Positionen aus dem Nahen Osten lässt sich zwar in Deutschland ein deutlich gestiegenes Interesse erkennen, auch erhielten nicht zuletzt die unter Leitung von Catherine David durchgeführte Documenta X, der von ihr betreute Pavillon auf der Biennale von Venedig im Jahre 2003 und vor allem das von ihr ins Leben gerufene transinstitutionelle Langzeitprojekt *Contemporary Arab Representation* ohne Zweifel eine initialisierende Funktion. Trotzdem ist es nach wie vor im deutschen Kontext schwierig, zeitgenössische künstlerische Positionen vorzustel-

len, die sich außerhalb des Kunstbetriebs der westlichen Welt ereignen oder allgemein die Mechanismen kultureller Fremdrepräsentation zum Gegenstand machen. Signifikant ist dabei die Verbanung in die ethnologischen Häuser und Sammlungen.⁴ Die renommierten Ausstellungshäuser für zeitgenössische Kunst in Deutschland befassen sich vorzugsweise mit klassischen westlichen Positionen. Fraglos fehlt es an einer eingehenden Diskussion des Themas in den etablierten Museen und kulturellen Institutionen. Um diesem Desiderat nachzukommen, entstand auf Initiative von Britta Schmitz die Idee, in der Nationalgalerie diese vermeintlichen Peripherien auszustellen. Das war natürlich doppelt brisant, denn die Nationalgalerie trägt ihren nationalen Ursprung bereits im Titel: »*Der deutschen Kunst*« lautet die programmatische Inschrift an prominenter Stelle der Fassade des Stammhauses auf der Museumsinsel. Sicherlich waren die Grenzen des Nationalen im 19. Jahrhundert ungleich enger gesteckt. Ende des 19. Jahrhunderts galt bereits der Ankauf französischer Impressionisten durch den damaligen Direktor der Nationalgalerie als Affront. Eine Kanonisierung westlicher Kunst ist zwar in der nationalen Konzeption bereits angelegt, allerdings gibt es heute eine Öffnung im Bereich der zeitgenössischen Kunst. Kennzeichnend für diese Entwicklung ist daher das Zustandekommen der von Britta Schmitz und Alexandra Karentzos kuratierten Ausstellung Parastou Forouhars *Tausendundein Tag*, die im Jahr 2003 in der Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof gezeigt wurde.⁵ Die ebenfalls von Alexandra Karentzos geleitete und unmittelbar aus der Ausstellung hervorgegangene Tagung bildete dann auch den Ausgangspunkt für das vorliegende Buch.⁶

Die hier versammelten Beiträge bieten unterschiedliche Zugänge zu dem facettenreichen Themenkomplex *Der Orient, die Fremde*. Sie greifen jüngere theoretische Debatten aus den Literatur- und Kulturwissenschaften auf, die mit dem Topos der Alterität befasst

4. Wie auch Peter Weibel bereits 1996/97 feststellt. Peter Weibel: »Jenseits des weißen Würfels. Kunst zwischen Kolonialismus und Kosmopolitismus«, in: ders. (Hg.): *Inklusion : Exklusion. Versuch einer neuen Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration*. Ausst.-Kat. Steirischer Herbst 96 in Graz. Köln: DuMont 1997, S. 8–36.

5. Siehe auch die Publikation anlässlich der Ausstellung *WerkRaum. 14: Parastou Forouhar* in der Nationalgalerie Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart – Berlin vom 10. Mai bis 29. Juni 2003 »Tausend und ein Tag«, Köln: Walther König 2003.

6. *Der Orient, die Fremde. Positionen zeitgenössischer Kunst* – Tagung in der Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof am 25. und 26. Juni 2003.

sind. Vorgestellt werden zeitgenössische künstlerische Arbeiten, die dem dominanten orientalisierenden Impuls des Westens widersprechen. Darüber hinaus wird die hiesige Museumspraxis auf ihre orientalistisch-islamophoben Tendenzen befragt. Dieser Band will also keineswegs einen authentischen, geschweige denn umfassenden Überblick über die aktuellen Positionen nahöstlicher Kunst bieten. Die kulturgeografische Entität oder der religionssoziologisch fixierte Raum ist nicht seine entscheidende Bezugsgröße. Tatsächlich handelt es sich bei den besprochenen künstlerischen Werken vielfach um westliche oder im westlichen Exil entstandene Arbeiten. Ähnliches gilt für die präsentierten Theoriediskurse. Zur Disposition steht darin meist nicht die Wahrheit des Orients, sondern die kulturellen Konfigurationen seiner diskursiven Herstellung. Der orientalisierende Blick richtet sich hier gewissermaßen gegen sich selbst. In der Summe sollen die Beiträge zunächst essayistische Anknüpfungspunkte für einen ebenso transkulturellen wie interdisziplinären Diskurs über die Rolle der Kunst im Prozess der west-östlichen beziehungsweise ost-westlichen Selbstvergewisserung und Fremdkonstruktion schaffen. Sie wollen nicht zuletzt KunstwissenschaftlerInnen für die Vielfalt möglicher Arbeitsfelder sensibilisieren, die entstehen, wenn das, was wir gewohnt sind, ›Orient‹ zu nennen, nicht weiter als ästhetisches Objekt oder Projektionsfläche, sondern als Ort zeitgenössischer Kunstproduktion und vor allem als kritische Kategorie begriffen wird.

Den Auftakt bildet der Beitrag von Alexander Honold, der eine historische Perspektive eröffnet. Der Autor geht der Frage nach, wie das Fremde als Fremdes seit dem 18. Jahrhundert konstruiert wurde und problematisiert die damit einhergehenden Grenzziehungen. In der aktuellen postkolonialen Forschung werden Konstruktionen des ›Anderen‹ diskutiert und solche binären Oppositionen wie das Eigene und Fremde, Zentrum und Peripherie, Inklusion und Exklusion hinterfragt. Zentral ist in diesem Diskussionszusammenhang der Begriff der Hybridität. Diese Analyse-kategorie steht für Polyvalenz und für die Verbindung des Differenten. Die Konstitution des Eigenen in Abgrenzung zum Fremden wird als krisenhaft dargestellt, dabei werden sowohl das Fremde als auch das Eigene zu oszillierenden Begriffen. Was hier allgemein thematisiert wird, gilt es im Folgenden spezifisch auf das Verhältnis von Nahem Osten und Westen hin zu untersuchen.

Das in den aktuellen Kulturwissenschaften virulente Thema der Alterität wird auch in dem Beitrag von Markus Schmitz behandelt. Der Autor führt in einschlägige theoretische Positionen und Analyse-kategorien auf dem Feld der Postcolonial und Gender Studies ein. Er greift die durch den Titel unseres Sammelbandes evozierte dop-

pelte Lesart der orientalischen Fremde und Fremden auf, um nach dem historischen Verhältnis von Sexismus und Orientalismus zu fragen. Der Essay beschreibt die strukturellen Analogien und diskursiven Wechselwirkungen zwischen der Konstruktion des Kultur-Anderen und des Geschlechts-Anderen. Er untersucht außerdem die gemeinsamen emanzipatorischen Motive und theoretischen Referenzen von postkolonialen und feministischen Positionen. Markus Schmitz nimmt insbesondere die Diskussion um widerständige Strategien und subversive Verfahren, wie postkoloniale Mimikry und Geschlechterperformanz, in den Blick – gerade jene kulturellen Praktiken, die in der zeitgenössischen Kunstpraxis zusehends an Gewicht gewinnen.

Ging es den ersten beiden Texten darum, die theoretischen Diskurse und die historische Semantik darzustellen, stehen im Folgenden konkrete Beispielanalysen aus Kunst und Literatur im Zentrum. Gerhard Plumpes Essay nimmt die so genannte Rushdie-Affaire zum Ausgangspunkt einer Metakritik ihrer westlichen Kritik. Die euro-amerikanischen Deutungs- und Wertungsmuster, die in der kontroversen Diskussion um Salman Rushdies Roman *Satanische Verse* zum Tragen kamen, werden in ihren Voraussetzungen und in ihrer Fragwürdigkeit nachgezeichnet. Plumpe zeigt, wie die Debatte zum globalen Medienereignis avanciert. Statt ein weltweit gültiges Ethos des Konsenses zu fordern und anderen Kulturen aufzudrängen, plädiert der Beitrag dafür, die Verschiedenartigkeit der Positionen anzuerkennen und Kompromisse zu suchen: Denn weder kann den gläubigen Muslimen dadurch die Akzeptanz versagt werden, dass ihre Position auf der Zeitachse in die Vergangenheit projiziert wird, noch kann eine europäische Beobachterposition ihre Auffassung der Autonomie der Kunst für die ganze Welt verallgemeinern.

Liesbeth Minnaard liest in ihrem Beitrag die quasi-autobiografischen Erzählungen der türkisch-deutschen Autorin Emine Sevgi Özdamar *Mein Berlin* und *Mein Istanbul* nicht nur als Infragestellung der starren Konstruktionen deutscher und türkischer Identitäten, sondern auch als literarische Reflexion der innerdeutschen Ost-West-Dichotomie. Minnaards Analyse betont, wie sich dadurch die Perspektiven auf die jüngste deutsche Geschichte verschieben und inwiefern sie von den dominanten historischen Narrationen abweichen. Sie zeigt auf, dass Özdamar ihre Außenstellung als ›Fremde‹ für ihre Erzählstrategie nutzt und auch orientalisierende, exotistische Zuschreibungen zitiert, um eine besondere migrantische Form ›deutscher‹ Wende-Literatur, einen Gegendiskurs hervorzubringen. Besonders berücksichtigt werden die komplexen intertextuellen Querverweise Özdamars, die gerade keinen eindimensionalen Identitätsentwurf zulassen.

Einen Link zwischen Literatur und Kunst bildet der Beitrag Maryam Mameghanian-Prenzlows. In einer biografischen, feministischen Lesart analysiert sie in ihrem Aufsatz anhand ausgewählter Arbeiten der aus dem Iran stammenden und in die USA emigrierten Künstlerin Shirin Neshat, wie diese kritische weibliche Schreibpositionen ihres Herkunftslandes kontextualisiert, um die Ambivalenzen von so genannten einfachen Wahrheiten aufzuzeigen. Der Fokus von Neshats Arbeiten liegt dabei zu einem nicht unwesentlichen Teil auf gewaltsamen Geschlechterrelationen ihres Herkunftslandes, auf dem Zusammenhang von Gewalt, Sexualität und Verhüllung. Indem Neshat die sozialkritischen Texte solcher feministischen Autorinnen wie Forugh Farrokhzad und Tahereh Saffarzadeh entweder als Kalligrafien in die dargestellten Körper ihrer Fotoserie *Women of Allah* einschreibt oder aber die Romane der ebenfalls in die USA ausgewanderten Schriftstellerin Shahrnush Parsipur als Inspiration ihrer filmischen Arbeiten wie *Tooba* oder *Women without Men* nutzt, kann sie – so zeigt Mameghanian-Prenzlow – auf der visuellen Ebene Widersprüche deutlich machen und vermeintlich unumstößliche Tabus unterlaufen.

Der Iran und die vor allem für die dortigen Frauen formativen gesellschaftlichen Veränderungen nach der Islamischen Revolution von 1979 sind ebenfalls Gegenstand des Essays von Parastou Forouhar. Die wie Neshat aus dem Iran emigrierte Künstlerin beschreibt die Situation an der Teheraner Kunstakademie als Mitglied der ersten Studierendengeneration nach der Gleichschaltung des öffentlichen Lebens. Immer noch ist die Distanz Forouhars spürbar, wenn sie die auch an der Akademie praktizierte strikte Separierung von Männern und Frauen oder absurde Verhüllungen beschreibt, die beispielsweise für die Zeichenübungen nach lebenden Modellen notwendig werden. Sie schildert, wie auch die Malerei vollständig in den Dienst der Islamischen Revolution gestellt wird: Kriegs- und Märtyrerdarstellungen, religiöse Zeremonien und nicht zuletzt die Porträts der Groß-Ayatollahs avancieren zu privilegierten Sujets der Machthaber. Das öffentliche Leben ist komplett vom religiösen Fanatismus besetzt und die Privatsphäre erhält eine ungleich stärkere Bedeutung. In ihrem Beitrag ermöglicht die seit Anfang der 1990er Jahre in Deutschland lebende Forouhar einen Blick auf den für so viele ExilantInnen signifikanten Zwischenraum von Erinnerung und gegenwärtigem Jetzt.

Anschließend zeigt Alexandra Karentzos, wie Parastou Forouhar in ihren Arbeiten den westlichen Blick auf den Orient irritiert. Um die Ironie der Werke herauszuarbeiten, verbindet Karentzos Ansätze der Postcolonial und Gender Studies mit Niklas Luhmanns Systemtheorie: Ironie wird dabei als Beobachtung zweiter Ordnung ver-

standen, die den Unterscheidungsgebrauch sichtbar macht und Klischees als Klischees vorführt. So erweist sich Forouhars Rekurs auf plakative Kommunikationsformen des Alltags als Kunstgriff, mit dem gängige Abgrenzungsmuster und Stereotypisierungen hinterfragt werden.

Am Beispiel des in seiner Struktur paradoxen Topos der ›nahen Ferne‹ beziehungsweise der ›fernen Nähe‹, der bereits in Goethes *Westöstlichem Divan* zum Tragen kommt, zeigt Alma-Elisa Kittner auf, wie dieses Bild in der zeitgenössischen Ausstellungspraxis zum Klischee gerinnt, das vorhandene gesellschaftliche Wahrnehmungsmuster des Orientalischen und Fremden bestätigt und verstärkt. Geht es Goethe, laut Kittner, um die utopische Vorstellung einer produktiven Heterogenität, so suggeriert der heutige Wortgebrauch in der Reaktion auf den 11. September 2001 vielmehr eine Bedrohung. Kittner geht im Weiteren der Frage nach, wie in der zeitgenössischen Kunst mit diesem Topos umgegangen wird, was sie anhand von Werken der Künstlerinnen Anny und Sibel Öztürk und Farkhondeh Shahroudi exemplifiziert.

Birgit Haehnel macht mit Rebecca Horns *Notebook Samarkand* eine zeitgenössische künstlerische Arbeit zum Gegenstand ihres Aufsatzes, in der gezielt die Konfrontation mit dem außereuropäischen Fremden gesucht wird, um nach alternativen, nicht repressiven Repräsentationsformen zu suchen. Sie zeigt, dass die reisende Künstlerin in ihrem Text-Bild-Notizbuch keineswegs versucht, dem tradierten orientalisierenden Bilderdenken zu entrinnen, um eine im herkömmlichen Sinne objektive Darstellung der Stadt Samarkand und ihrer Menschen zu gewährleisten. Stattdessen begegnet Horn der Forderung nach kulturvergleichender Intersubjektivität mit einer Kunst, die dank ihrer radikalen Subjektivität imstande ist, die Kluft zwischen Präsenz und Re-Präsenz offen zur Schau zu stellen. Auch im Verweis auf frühere Arbeiten erklärt Haehnel das Reisetagebuch als Ereignis einer »Strategie der partiellen Deformationen«; ein selbstkritisches Verfahren, das anstatt die Stereotype des orientalistischen Signifikationssystems mit authentischen Gegenbildern zurückzuweisen, ihr performatives Konstruktionsprinzip nutzt, um sie mit neuen – ebenso fragmentarisch-provisorischen wie subjektiv-emphatischen – Bedeutungen zu versehen.

Regina Göckedes Essay zu dem libanesisch-amerikanischen Künstler Walid Raad beschließt den Sammelband. Indem hier ausgewählte Projekte des inzwischen international viel beachteten Konzept- und Performancekünstlers vor ihrem lokalen und transnationalen Entstehungshintergrund dargestellt werden, bietet der Beitrag einen Einblick in die besonderen Konfigurationen der zeitgenössischen Beirut Kunstszene und stellt gleichsam eine arabische

Praxis kultureller Produktion vor, die auf vielfältige Weise an die in dem ersten Textblock des Bandes diskutierten theoretischen Debatten anknüpft. Wie Göckede zeigt, negieren Raads Atlas-Group-Projekte bewusst die traditionellen Grenzen zwischen Kulturtheorie, politischer Kritik und Ästhetik. Sie sind nicht nur Beispiele einer postkolonialen Kunst, in der die überkommenen Muster westlicher Repräsentation dekonstruiert werden, sondern bilden gleichsam Praktiken einer post-orientalistischen Suche nach selbstkritischen Formen kunsthistorischer Bedeutungsherstellung innerhalb der arabischen Welt. Insofern will auch dieser Beitrag zu einer ›produktiven Desorientierung‹ beitragen, die im Stande ist, neue Räume für die fortgesetzte Auseinandersetzung mit dem Thema kultureller Repräsentation jenseits von Orientalismus und Okzidentalismus zu eröffnen.

