

›Nahe Ferne‹ – ›ferne Nähe‹.

Anmerkungen zu einem orientalistischen Topos in der zeitgenössischen Kunst

ALMA-ELISA KITTNER

»Zwar bin ich weit von Euch entfernt,
Doch ist mein Geist nicht ferne,
Ich bin der Diener Eures Schahs
Und Euer Loberedner.«
(Mohammed Schemsed-din Hafis, Der Diwan)¹

»Auch in der Ferne dir so nah!
Und unerwartet kommt die Qual.
Da hör' ich wieder dich einmal,
Auf einmal bist du wieder da!

Wer sich selbst und andre kennt
Wird auch hier erkennen:
Orient und Okzident
Sind nicht mehr zu trennen.«
(Johann Wolfgang von Goethe, West-östlicher Divan)²

1. Mohammed Schemsed-din Hafis: Der Diwan. Aus dem Persischen zum ersten Mal ganz übersetzt von Joseph von Hammer-Purgstall. Nachdruck der Ausgabe Stuttgart und Tübingen 1812, Hildesheim, New York: Olms, o.J., Band 1, Der Buchstabe Elif, Fünfzehn Gaselen, II, S. 5. Laut Hammer-Purgstall richtet Hafis diese Ode an seine Freunde in der Stadt Schiras.

2. Johann Wolfgang von Goethe: West-östlicher Divan (1819), Gesamtausgabe, Leipzig: Insel-Verlag 1949, S. 267, S. 72. Die erstzitierte Strophe ist eine einzeln stehende Strophe aus dem Buch *Suleika*, mit *Suleika* überschrieben; die zweite stammt aus dem Nachlass aus dem *Buch des Sängers*.

»Auch in der Ferne dir so nah!« so seufzt Suleika ihrem Geliebten liebestrunken zu, dem Hatem im *West-östlichen Divan* von Johann Wolfgang von Goethe. Einen Höhepunkt in Goethes umfassenden Reigen aus Balladen, Parabeln, Liebeslyrik und Kommentaren bildet das »Buch Suleika«, in dem die beiden Liebenden ihre Leidenschaft besingen. Der Topos der »nahen Ferne« entfaltet sich inmitten eines Liebes- und Sehnsuchtsdiskurses des Paares. Angesiedelt ist er im imaginierten Orient Goethes, der sich von der altpersischen Dichtung des Dichters Mohammed Schemsed-din Hafis aus dem 14. Jahrhundert anregen ließ. Nachdem dessen *Diwan* 1812-13 erstmals ins Deutsche übersetzt worden war³ und Goethes Verleger Cotta ihm die Übersetzung geschenkt hatte, entstand der *West-östliche Divan* Goethes kurze Zeit darauf und wurde schließlich 1819 veröffentlicht. Goethe ist gepackt von dem ekstatisch-dichterischen Taumel aus Trink- und Liebeslust des »Heil'gen Hafis...in Schenken«, der sowohl Knaben als auch Frauen, den Wein und den Gesang selbst besingt. Der Topos der »nahen Ferne« taucht schon indirekt im ersten Teil des *Diwan* auf, in dem Hafis seinen Freunden und implizit auch seiner Leserschaft verkündet: »Zwar bin ich weit von Euch entfernt/ Doch ist mein Geist nicht ferne«.⁴ Auch die Geschichte des Liebespaares Jusuf und Suleika wird im *Diwan* des orientalischen Dichters erwähnt: »Jusufs berauschende Schönheit erklärt den Zauber der Liebe, Welcher zerrissen den Flor bei Sulicha.«⁵ Suleika begegnet uns bereits im Alten Testament und im Koran in Gestalt der Frau des Potiphar, der Joseph/Jusuf als Sklave gekauft hat.⁶ Während jedoch im Alten Testament und in der

3. Vgl. Anmerkung 1

4. Ebd.

5. Ebd., S. 15. Der Buchstabe Elis. Fünfzehn Gasele: 8. Gasele. Der »Flor bei Sulicha« ist hier nicht der Schleier, der die sinnliche Schönheit der Frau enthüllt, sondern könnte möglicherweise für das unverhüllte Begehren Suleikas stehen. Mit Sicherheit jedoch spielt der »zerrissene Flor« darauf an, dass Suleika Josef verfolgt hat und dabei sein Kleid zerriss. In der islamisch-orientalischen Bedeutung des Schleiers, der die Frau/die Privatsphäre vor dem Mann/der Öffentlichkeit schützen soll, ist dies eine interessante gegenläufige Bedeutungserweiterung. Zur Bedeutung des Schleiers vgl. Viktoria Schmidt-Linsenhoff: »Der Schleier als Fetisch. Bildbegriff und Weiblichkeit in der kolonialen und postkolonialen Fotografie«, in: Fotogeschichte 20, H. 1, Marburg: Jonas 2000, S. 25-38. Vgl. auch das Kolloquium »Schleier. Bild – Text – Ritual«, 29.11.-2.12.2001 der Universität Trier, Fach Kunstgeschichte. <http://www.uni-trier.de/uni/fb3/kunstgeschichte/2001/WS/symp.html> vom 19. 10.2004.

6. 1. Mose 39; 12. Sure, Vers/Ajat 23-36.

christlichen Ikonographie der späteren Bildtradition der Verführungsversuch als gewollter Ehebruch der unmoralischen Frau Potiphars im Vordergrund steht, wird sowohl bei Hafis als auch im Koran das Begehren der liebestrunkenen Frau verständlich und bleibt nicht unbeantwortet: Der Sklave ist schön wie »ein verehrungswürdiger Engel«, dem sie verfällt und den auch die anderen Frauen bestaunen.⁷ Jusuf seinerseits ist auch nicht abgeneigt, sich Suleika hinzugeben.⁸

Im Kontext dieses orientalischen Liebesdiskurses, der bis in den Koran zurückreicht, greift Goethe den Topos der ›Nahen Ferne‹ auf und transformiert ihn.⁹ In dem »Buch Suleika« folgen die Liebenden den Spuren ihrer orientalischen Vorbilder; als Suleika und Hatem (der sich nicht anmaßt, ein schöner Jusuf zu sein, sich gleichwohl danach sehnt¹⁰) führen sie einen Liebesdialog, in dem Mann und Frau sich auf gleichermaßen intensive Weise begehren. Doch in ihrem Begehren wird das diesseitige Individuum mit der Sphäre des Göttlichen verknüpft. Selbst in »Allahs Namenhundert« entdeckt der blasphemische Liebende die »tausend Formen« der Allgeliebten und in der Vielfältigkeit der animierten Natur erkennt er die »Allmannigfaltige«.¹¹ Die Transzendenz des Einzelnen durch die Liebeserfahrung mit dem Anderen wird dabei zur Metapher für die Grenzüberschreitung zwischen West und Ost¹² – denn gerade das Nebeneinander von Profanem und Heiligem, von Sinnlichkeit und Trans-

7. Koran, 12. Sure, Vers/Ajat 31-33. Um ihre Unschuld zu beweisen, führt die Frau Potiphars in der Koran-Version den schönen Sklaven Jusuf ihren Freundinnen vor, die seine Schönheit preisen und sich sogar vor lauter Gebanntheit in die Finger schneiden. Im ersten Buch Moses dagegen wird Joseph auch als schön beschrieben, – wenn auch nur in einem Nebensatz – jedoch gerät er selbst nicht in Versuchung wie im Koran.

8. Koran, 12. Sure, Vers/Ajat 25.

9. Karl Wagner hat mich freundlicherweise darauf hingewiesen, dass dieser Topos jedoch nicht nur innerhalb der Liebeslyrik bei Goethe vorkommt. So findet sich z.B. in den »Chinesisch-deutschen Jahres- und Tageszeiten« das VIII. Gedicht *Dämmung senkte sich von oben ...*, dessen zweiter Vers lautet: »Schon ist alle Nähe fern ...«, E-Mail vom 18.5.2004.

10. So sagt Hatem: »Doch du fühlst an meinen Liedern/Immer noch geheime Sorgen;/Jussups Reize möcht ich borgen/Deine Schönheit zu erwidern.« J.W. Goethe: West-östlicher Divan, S. 67.

11. Ebd., S. 83. Es ist das letzte Gedicht im Buch Suleika.

12. Vgl. dazu das Gedicht: »Bist du von deiner Geliebten getrennt /Wie Orient vom Okzident, /Das Herz durch alle Wüsten rennt /[...]« Vgl. ebd., S. 71. Vgl. auch Irmgard Wagner: Goethe. Zugänge zum Werk, Hamburg: Rowohlt 1999, S. 196.

zendenz bei Hafis war für Goethe neu. So arbeitet er Hafis' Liebesgedichte auf eine Weise um, in der die Liebe zur Metapher eben dieses Transformationsprozesses wird.¹³ Das schöpferische Prinzip der Metamorphose¹⁴ äußert sich in dem potentiell unendlichen »Stirb und werde!« des Lebens und beherrscht sowohl die Dichtung als auch die Liebe. Die orientalische Dichtung wird bei Goethe deshalb nicht nur zur Inspirationsquelle: Das dichotome Prinzip von Nähe und Ferne, Erhabenheit und sinnlichem Alltag, göttlicher und individueller Liebe soll letztlich in der »Paarung« des Westens mit dem Osten überwunden werden.¹⁵ In einem der bekanntesten Gedichte über den *Gingo biloba* wird dessen Blatt zum Sinnbild der Zweieinigkeit des Ostens und Westens, genauso wie auch die Liebenden »Eins und doppelt« sind.

Denn nicht zuletzt spiegelt sich in dem Zyklus eine konkrete Liebeserfahrung wider: Goethes Liebesbegegnung mit Marianne von Willemer und Marianne von Willemers mit Goethe spielt eine interessante Rolle, jedoch nicht die, den Text biographistisch zu reduzieren. Aufschlussreich ist vielmehr, dass der Dialog zwischen Suleika und Hatem auch das Produkt einer gegenseitigen Inspiration ist, die sich konkret im Text niederschlägt: So enthält Goethes *West-östlicher Divan* in dem »Buch Suleika« mindestens vier Gedichte von Marianne von Willemer.¹⁶ Die geliebte Andere ist nicht nur Muse und Entzündungspunkt der Dichtung, sondern wird zur aktiven Autorin. Goethes »orientalische Poetologie der Heterogenität«¹⁷ verdankt sich einer Mehrstimmigkeit, an der nicht nur das Vorbild Hafis, sondern auch die Autorin Marianne von Willemer Anteil hat.

Das Klischee der ›Nahen Ferne‹

Wozu nun diese lange Vorrede? Und was hat der *West-östliche Divan* mit zeitgenössischer Kunst zu tun? Wenigstens einer der vielen Stränge sollte hier kurz nachgezeichnet werden, aus denen sich der

13. Vgl. I. Wagner: Goethe, S. 199f.

14. Vgl. ebd. S. 201.

15. Vgl. ebd., S. 198f.

16. Vgl. ebd. S. 201. Goethe bearbeitete die Gedichte allerdings. Dennoch ist diese Form der umstandslosen Aneignung kritisch zu sehen, weil die Autorschaft Marianne von Willemers unsichtbar bleibt. Vgl. dazu auch Wagners Anmerkung ebd. in der Fußnote 1, S. 201.

17. Ebd. S. 203.

Topos der ›Nahen Ferne‹ und ›Fernen Nähe‹ speist.¹⁸ Und wenigstens andeuten wollte ich, wie sich bei Goethe in diesem Topos auf komplexe Weise Liebes- und Orientdiskurs miteinander verknüpfen, um etwas Drittes entstehen zu lassen.

Ausgangspunkt für mein Interesse ist eine Beobachtung, die sich in den letzten Jahren machen ließ: Insbesondere seit dem 11. September 2001 hat das Begriffspaar eine geradezu inflationäre Verbreitung gefunden, die mir verdächtig erscheint. Gerade im Kunstbetrieb sind die Begriffe der ›Fernen Nähe‹ oder wahlweise auch ›Nahen Ferne‹ als Ausstellungstitel besonders beliebt. Vorzugsweise werden sie in Ausstellungen über den Orient und andere außer-europäische Kulturen verwendet. Diese Ausstellungen haben sich meist der Aufklärung verschrieben und wollen der Diffamierung des Orients seitens der USA als Teil einer vorgeblichen ›Achse des Bösen‹ eine differenzierte Sichtweise entgegensetzen.

So nannte sich eine Ausstellung iranischer Gegenwartskunst *Entfernte Nähe*¹⁹; *Aus der Ferne so nah*²⁰ dagegen stellte vier türkische Künstlerinnen vor, während *In weiter Ferne, so nah*²¹ wiederum neue palästinensische Kunst meinte. Doch auch andere Kulturen des ›Fremden‹ werden mit diesem Signum versehen: Die Düsseldorfer Ausstellung zu afrikanischer zeitgenössischer Kunst sollte zunächst *Africa – so near, so far* heißen und wurde dann glücklicherweise in *Africa Remix* umgenannt.²² Wahrscheinlich hatten die KuratorInnen noch rechtzeitig entdeckt, dass in Duisburg kurze Zeit vorher die Ausstellung *So nah, so fern – Malerei in Deutschland und Spanien 1945-1960* gezeigt worden war²³ – auch Spanien ist ja bekanntlich orientalisch affiziert. In *Nähe und Ferne – Deutsche, Tschechen und Slowaken* war der Fokus wiederum auf die unmittelbar östlichen Nachbarn gerichtet.²⁴ Die Beispiele ließen sich noch weiter fortsetzen.²⁵

18. Eine weitere Quelle wäre beispielsweise Walter Benjamins Beschreibung der Aura als »einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie auch sein mag«, auf die ich später noch zurückkommen werde. Vgl. Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1996, S. 15.

19. Haus der Kulturen der Welt, Berlin 2004.

20. Kunsthalle Baden Baden, Baden Baden 2001.

21. Institut für Auslandsbeziehungen, Bonn, Stuttgart, Berlin 2001/2002.

22. museum kunst palast, Düsseldorf 2003.

23. Wilhelm-Lehmbruck Museum, Duisburg 2003.

24. Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2004/2005.

25. Dazu zähle ich auch Titel-Abwandlungen wie *Daheim in der Fremde – Fremd in der Heimat*, eine Ausstellung 2004 in der Städtischen Galerie Nordhorn. Hier ging

Auffällig ist jedoch schon bei dieser Aufzählung, dass die Dichotomie von Nähe und Ferne in der Titelwahl eine bestimmte Vorstellung nahelegt: Nah und fern zugleich ist vorzugsweise der Orient, daneben auch generell das ›Östliche‹ oder auch das schlechthin ›Andere‹. Doch das, was ›anders‹ und/oder ›östlich‹ ist, wird als Außereuropäisches und Fremdes gerade durch diese Wortwahl immer wieder neu hergestellt. Ohne die ehrenhaften Absichten der AusstellungsmacherInnen in Abrede stellen zu wollen oder deren Ausstellungskonzeptionen zu bewerten, gerinnt hier meiner Ansicht nach der Topos zum Klischee, und zwar zu einem Klischee, das vorhandene gesellschaftliche Wahrnehmungsmuster des Orientalischen und Fremden bestätigt und verstärkt. Die Titelwahl evoziert gerade nicht Goethes Vorstellung einer produktiven Heterogenität, bei der sich das Eine mit dem Anderen verbindet, um seine Identität zu finden. Wenn auch der Liebesdiskurs als Assoziation noch diffus mitschwingen mag, ist die Verschmelzung des Westlichen mit dem Östlichen, wie es Goethe in seinem utopischen poetologischen Programm des *Divans* entworfen hatte, gerade nicht als Subtext vorhanden. Der Umgang mit dem Begriffspaar ordnet sich eher in einen Wortgebrauch ein, der das ›nahe Ferne‹ oder die ›ferne Nähe‹ als etwas Bedrohliches markiert – so differenziert die Ausstellungen selbst auch sein mögen. Man kommt nicht umhin, dies mit den Diskussionen um den Islam und den Orient in Verbindung zu bringen, die nach dem 11. September 2001 in Gang gesetzt wurden, denn genau innerhalb dieses Kontextes sind die meisten dieser Ausstellungen entstanden. Sie sind Teil eines Diskurses, der auch Begriffe wie den ›Schläfer‹ konstruiert hat – ein Sinnbild für die bedrohliche Nähe einer bedrohlich fernen Kultur, der suggeriert, dass MigrantenInnen potentielle terroristische ›Schläfer‹ sind oder sein werden. An die Art und Weise der Debatte um das Schleierverbot soll hier nur kurz erinnert werden, ebenso an das ausgerufene Ende eines vorgeblich gescheiterten Multikulturalismus, der von einer deutschen ›Leitkultur‹ ersetzt werden sollte; bis heute werden diese Diskussionen in der Bundesrepublik und in Europa weiter geführt. Das Klischee der Fremdheit, deren Nähe bedrohlich ist, wird bei diesen stereotypen Diskussionen immer wieder aufgegriffen und ausgefächert.

Zudem tritt dieses Klischee im Gewand der klassischen Rhetorik auf: dem Paradox, denn Nähe und Ferne lassen sich zunächst nicht zusammendenken. Das Paradox ist laut Tirdad Zolghadr eine Figur,

es um KünstlerInnen mit Migrationshintergrund, der jedoch auffallend häufig östlich geprägt war.

die »die Einführung lokaler Kunst und Kulturgüter in den globalen Kreislauf erheblich erleichtert.«²⁶ Widersprüchlicherweise aber auch erfreulicherweise kritisiert Zolghadr gerade in dem Katalog zur Ausstellung *Entfernte Nähe*, dass das »kulturelle Paradox« die akzeptierte Form ist, in der »das Neue, Relevante, das repräsentative Beispiel von *globalization in practice* vom ›Hybriden‹, von einem Gemisch aus Östlich-Traditionellem und Westlich-Modernem gekennzeichnet« ist.²⁷ Der Mullah mit dem Cheeseburger, die verschleierte Frau mit dem Walkman, so Zolghadr weiter, bieten nur scheinbar eine Passform des Neuen an, denn im Grunde seien sie konservativ: Im Paradox wird die kulturelle Veränderung als Widerspruch denunziert. Darüber kann man geteilter Meinung sein, denn die Strategie des Paradoxon kann durchaus Klischees unterwandern und als kritische Methode eingesetzt werden. Wie und in welchem Kontext dies geschieht, ist dabei entscheidend.

Das textuelle Paradox der »Entfernten Nähe« wurde von der gleichnamigen Ausstellung in ihrer Plakatwerbung visuell umgesetzt: Zu sehen war ein rokokoaartig geschwungener Sessel, auf dem ein Radio thronte, beide von Gold überzogen (Abb. 1).

Es handelte sich um eine Installation von Farhad Moshiri, die auch in der Ausstellung gezeigt wurde.²⁸ Als Gesamtinstallation, mit weiteren goldüberzogenen Möbelstücken und Haushaltsgegenständen, wirkte die Installation weitaus komplexer. Doch in der Reduktion auf gerade diesen Ausschnitt der Installation, den man direkt auf den Titel beziehen konnte und sollte, wird das Plakat zur Illustration eines orientalistischen Klischees: Der so oft deklamierte Gegensatz im Orient von Tradition und Moderne, den Zolghadr als rhetorische Figur der Ausschließung kritisiert, wird hier einmal mehr visuell umgesetzt. Kitschiger Sessel und Hifi-Gerät, üppiges Gold und kühle Technik – das Bild des goldenen Barock-Überladenen lässt sich nur allzu leicht an die westliche Vorstellung des Orientalisch-Preziosen anschließen. Neben dem ornamentalen Sessel wird das moderne Radio zum Fremdkörper; es wird schließlich in

26. Tirdad Zolghadr: »Framing Iran: Eine Genealogie für Katalog und Kaffeetisch«, in: Shaheen Merali/Martin Hager (Hg.): *Entfernte Nähe*, Ausst.-Kat. Haus der Kulturen der Welt, Berlin: Haus der Kulturen der Welt 2004, S. 30-39, hier: S. 35.

27. Vgl. ebd. Zolghadr bezieht sich dabei auch auf Dipesh Chakrabarty: »Two Histories of Capital«, in: ders.: *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton: University Press 2000, S. 49.

28. Der Titel der Installation ist: *Living Room Ultra Mega X*, 2004; das von mir besprochene Detail *Stereo Surround Sofa* ist im Ausst.-Kat. *Entfernte Nähe* zu sehen, S. 177.

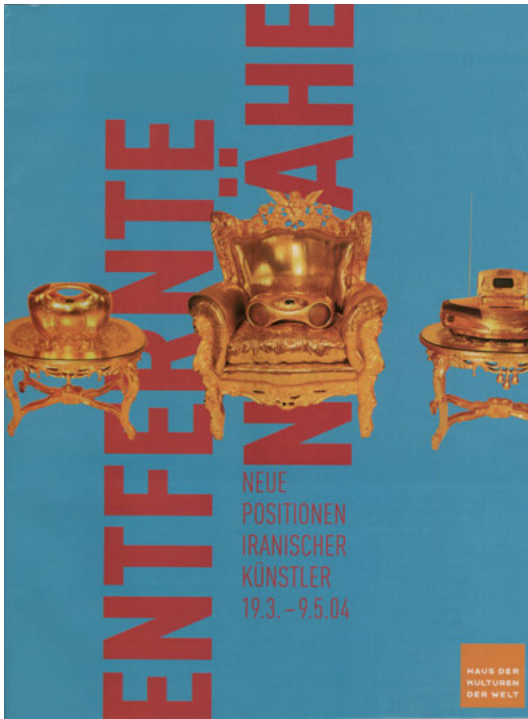


Abb. 1: Werbung zur Ausstellung *Entfernte Nähe. Neue Positionen iranischer Kunst* im Haus der Kulturen der Welt Berlin, 2004.

die homogen-goldene Fläche eingeschmolzen, bis es kaum mehr erkennbar ist. »Entfernte Nähe« scheint hier zu heißen: Der Orient hat die Moderne absorbiert.

Überdies ist das Material Gold selbst in sich ambivalent konnotiert. Zwischen »Schmuck und Panzer« oszillierend, entsteht ein »Vexierspiel zwischen Anziehung und Abstoßung«, das den Blick anlockt und ihn gleichzeitig zurückweist.²⁹ Der vollkommen glatte Panzer des Goldüberzugs, unter dem wie im Mythos von König Midas alles erstarrt ist, fordert zur Durchbrechung dieser hermetischen Grenze heraus. Über die Materialität des Goldes scheint hier eine

29. Alexandra Karentzos: »Die Goldpanzer der Frauen – Zur Medialität der Geschlechter bei Klimt«, in: Alexandra Karentzos/Birgit Käufer/Katharina Sykora (Hg.): Körperproduktionen. Zur Artifizialität der Geschlechter, Marburg: Jonas 2002, S. 145-160, hier: S. 153.

weitere Spielart des Topos von Nähe und Ferne auf: Das Gold ent-rückt die vormals nahen Alltagsgegenstände in eine geheimnisvolle Ferne, die wieder durchbrochen werden soll. Eine ähnlich ambiva-lente Position nimmt das Material Gold auch in der Inszenierung der Geschlechter ein.³⁰ Auf der einen Seite symbolisiert es männliche Kraft, die glatte Härte des Geldes und die Macht des Königs. Ande-rerseits tritt gerade diese Macht häufig in Gestalt eines begehrens-werten Fetisch auf: über den mit Gold geschmückten Körper der Frau, den man besitzen will. Genau diese Konnotationen des Weib-lichen werden in der Plakatinszenierung wirksam; das Gold wird hier mit dem Ornamentalen verknüpft und ist daher eher weiblich konnotiert. Auch der schon angesprochene Effekt der geheimnis-vollen Distanzierung erklärt sich daraus: Laut Simmel gibt es ei-ne strukturelle Analogie von Rätselhaftigkeit und ornamentalem Schmuck³¹, was die Assoziation mit dem Weiblichen verstärkt. Die Textzeile »Entfernte Nähe« stützt diese Lesart, denn sie verweist implizit auf den traditionsreichen Topos der ›Frau als Rätsel‹. Auch sie ist ein »Territorium des Fremden in der Nähe«³² und muss aufge-klärt und gebändigt werden.

Das Paradox der ›Fernen Nähe‹ wird auf diese Weise in das dichotome Schema von Orient und Okzident, Tradition und Moder-ne, Ornament und Technik, von Gold und fetischisiertem techni-schen Gegenstand, von Männlichkeit und Weiblichkeit überführt. Dem Orient werden innerhalb dieser Dichotomisierung die Pole des Traditionellen und des Fernen zugewiesen. Sie zeigen sich im Medi-um des ornamentalen Goldes, das seinerseits mit Weiblichkeit kon-notiert ist: der Orient ist in dieser visuellen Inszenierung einmal mehr die weibliche Fremde. Sie schließt an die lange kolonialis-tische Tradition an, in der sich der Diskurs des Orientalismus mit dem der Weiblichkeitsimaginationen verschränkt.³³ Wissens- und

30. Vgl. ebd. S. 154ff.

31. Vgl. ebd. S. 158. Karentzos bezieht sich auf Georg Simmel: »Exkurs über den Schmuck«, in: ders.: Soziologie, Untersuchungen über die Formen der Vergesell-schaftung, Leipzig: Duncker & Humblot 1908, S. 365-372.

32. Sigrid Weigel: »Die nahe Fremde – das Territorium des ›Weiblichen‹. Zum Verhältnis von ›Wilden‹ und ›Frauen‹ im Diskurs der Aufklärung«, in: Thomas Koeb-ner/Gerhart Pickerodt (Hg.): Die andere Welt. Studien zum Exotismus, Frankfurt/M.: Athenäum 1987, S. 171-199, hier: S. 173. Weigel analysiert, »daß im Diskurs über die Wilden/die Fremde und im Diskurs über Frau/Weiblichkeit strukturanaloge Konzepte zu sehen sind, [...] und daß] die Frau immer mehr den Platz des Fremden und Exoti-schen einnimmt, daß sie sozusagen zum Territorium des Fremden in der Nähe wird.«

33. Vgl. Annegret Pelz: Reise durch die eigene Fremde. Reiseliteratur von Frau-

Schaulust werden aktiviert, um das Rätsel zu lösen und den Schleier zu lüften.

Eine Antwort auf diese schematische Darstellung, die das Orientklischee immer wieder in alten Mustern fortschreibt, kann meiner Ansicht nach darin liegen, dem Ursprung dieser Stereotypen nachzugehen. Vielfältige Bedeutungsschichten können dadurch wieder aktiviert werden, so dass die reduzierte Bedeutung des Klischees wieder mit der Heterogenität des Topos rückgekoppelt wird, aus der es kommt. Eine andere Antwort besteht darin, danach zu fragen, wie KünstlerInnen, die innerhalb des orientalischen ›Andere‹ situiert werden, selbst mit dem Topos der ›Nahen Ferne‹ umgehen. Auf diese Weise muss der Homogenisierung immer wieder eine Differenzierung entgegengesetzt werden, die sich im genauen und gleichzeitig schweifenden Blick entwickelt. Exemplarisch sollen im Folgenden einige Positionen der Gegenwartskunst, die im Kontext des ›Orientalischen‹ verortet werden, auf diese Frage hin untersucht werden. Insbesondere Künstlerinnen sind dabei interessant, weil sich in ihnen das ›Fremde‹ in den Konstruktionen des ›Orientalischen‹ und des ›Weiblichen‹ potenziert.

Schrift als Medium von Nähe und Ferne

Ein verbreiteter Topos der orientalischen Ikonographie sind arabische oder persische Schriftzeichen, mit denen gerade KünstlerInnen aus dem Iran oder aus dem arabischen Kontext häufig arbeiten.³⁴ Diese Schriften sind für EuropäerInnen gemeinhin nicht entzifferbar und genau diese Form der Verrätselung, der kulturellen Ferne

en als autogeographische Schriften, Köln: Böhlau 1993. »Durch eine enge und merkwürdig fortdauernde Assoziation von Orient und Sex [...] erfahren der Orient wie die europäische Frau als zwei kontrastierende Bilder und integrale Teile der europäischen Zivilisation ein ähnliches Diskursschicksal. Weder ›der Orient‹ noch ›die Europäerin‹ ist einfach da und natürlich gegeben, noch sind beide rein imaginativ. Der Orientalismus ist genausowenig wie die imaginierte Weiblichkeit ein wahrheitsgemäßer Diskurs über Orient und Frau, vielmehr bilden beide ein sich gegenseitig befruchtendes und stabilisierendes mythisches System, das der europäisch-männlichen Macht und freien Verfügungsgewalt über die orientalisierte Europäerin und über den weiblichen Orient seinen Ausdruck verleiht.« (S. 171) Zum Verhältnis Orient/Weiblichkeit vgl. bei Pelz das Kapitel »Orient«, S. 167-244.

34. Das lässt sich jedoch nicht auf persische und arabische KünstlerInnen beschränken. Beispielsweise benutzen auch chinesische Künstler wie Zhang Huan die für Europäer gemeinhin nicht entzifferbare Schrift wie eine Körperbemalung.

in der Sprache und in der Schrift, machen sich die KünstlerInnen zunutze. Gleichzeitig ist die Handschrift selbst eine Form der Authentifizierung, die Nähe und Ferne impliziert: Die Schrift verweist auf einen vorgängigen Autor, eine Autorin, und damit auf einen Prozess, der stattgefunden hat und eine Präsenz, die vergangen ist. Es ist die Aura des ›Originals‹, die hier aufscheint und die Walter Benjamin als »einmalige Erscheinung einer Ferne so nah sie sein mag«³⁵ beschrieben hat. Dieses Spiel zwischen Anwesenheit und Abwesenheit verstärkt sich bei der orientalischen mit der Hand geschriebenen Schrift noch. Weil man sie als EuropäerIn nicht lesen kann, wird sie als Ornament wahrgenommen und diffus dem ›Orient‹ zugeordnet. Das Moment der Ferne wird als Ornament näher gerückt und vermeintlich ›verstehbar‹ gemacht. Doch mit der Klassifizierung als ›orientalisch‹ oder ›asiatisch‹ nimmt der europäische Blick die Differenzen von Farsi oder Arabisch, Chinesisch oder Japanisch nicht wahr. »Die Schrift wird als Bild, als Arabeske und Ornament in der Tradition des Orientalismus gelesen.«³⁶ Auf diese Weise ebnet die Rezeption das Fremde wieder ins orientalistische Klischee ein.

Auffällig ist, dass die Schrift häufig zusammen mit Körperdarstellungen eingesetzt wird. So bildet Shirin Neshat in ihren Fotoarbeiten aus den Farsi-Zeichen eine Art Schleier, der auf Körper und Gesicht der dargestellten weiblichen Personen liegt und gleichzeitig in die Haut eingegraben scheint (*Rebellious Silence*, 1994). Es sind kunstwissenschaftliche Aufsätze, in denen wir erfahren, dass es sich um Gedichte persischer Schriftstellerinnen handelt,³⁷ die Neshat auf diese Weise (nicht) veröffentlicht – im Iran werden ihre Arbeiten nicht gezeigt, so dass nur Exil-IranerInnen die Gedichte lesen können. Die Differenz zeigt sich in »Leiblichkeit und Schrift als Metaphern der kulturellen Einschreibung«.³⁸ Die fremde Schrift markiert den fremden (verschleierte) Körper; gleichzeitig verkoppelt sich die nahe Handschrift mit einem nahen Körper, der als weiteres Medium der Authentifizierung indexikalisch auf ein vergangenes Geschehen vor der Kamera verweist. Auch Neshat arbeitet mit Dichotomien: verschleierte Frau versus phallisches Gewehr, Verletzlichkeit des Körpers versus metallische Technik; die Dichotomi-

35. W. Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 15.

36. V. Schmidt-Linsenhoff: Der Schleier als Fetisch, S. 28.

37. Vgl. ebd. und vgl. auch den Aufsatz von Maryam Mameghanian-Prenzlow in diesem Band.

38. Ebd., S. 29.

en bestehen hier auf verschiedenen Ebenen und wirken dennoch statisch.

Interessanter scheint mir, wenn zu den Dichotomien noch ein Drittes hinzutritt, eine Ebene, die nicht zur Auflösung führen soll und dennoch aus der Bipolarität heraustritt, um die Zuschreibungen von Eigen und Fremd, Nähe und Ferne zu verunsichern. Die Künstlerin Farkhondeh Shahroudi konfrontiert den Topos der ornamentalen Schrift nicht mit der direkten Repräsentation des Körpers, sondern mit seinen Fragmenten, seiner textilen Hülle oder auch in sei-



Abb. 2: Farkhondeh Shahroudi: *ohne Titel*, 2003-2004.



Abb. 3: Farkhondeh Shahroudi: *ohne Titel*, 2003-2004.

ner puppenhaften Form. Denn all diese Assoziationen schwingen in der Installation *ohne Titel* (2003-2004) mit, in der wir schwarze Handschuhe sehen, die sich mit anderen Handschuhen auf groteske Weise verbinden, paaren, sich übereinanderlagern und dabei verschiedene Formationen bilden (Abb. 2 und 3).

Die Handschuhe sind ausgestopft, so dass ihre körperliche Dreidimensionalität ihnen ein unheimliches Eigenleben verleiht. Sie scheinen Körperfragmente zu sein und sind doch Stoff, der Stoff wiederum wird im Auge der Betrachtenden zur Haut, wenn diese merkwürdigen Puppenfragmente ihren Tanz beginnen. Einige sind wie siamesische Zwillinge so aneinandergewachsen, dass sie funktionslos werden, andere scheinen miteinander zu kommunizieren, wieder andere Hände sind durch einen langen ›Arm‹schlauch voneinander getrennt.

Mindestens drei Ebenen kommen hier ins Spiel. Zunächst knüpfen die schwarzen Handschuhe an die Sprache der Avantgarde an – zumindest ist dies für einen europäischen Blick so lesbar. Die Fragmentierung des Körpers, seine groteske Multiplizierung, seine Verlebendigung und Verunheimlichung in dem Motiv der Puppe gehören zu den avantgardistischen »Phantasmen der Moderne«.³⁹ So wachsen bei Farkhondeh Shahroudi in einem Teil der Installation die Handmultiplikationen zu einem regelrechten ›Händewald‹ aus, die an Claude Cahuns Handwucherungen denken lassen.⁴⁰ Wenn Shahroudi die Körperfragmente auf unheimliche Weise verleben-digt, knüpft sie in ähnlicher Weise an den Surrealismus an wie Annette Messenger. Die französische Künstlerin lässt in *Les Doigts de la Laine* (1998) ausgestopfte Wollhandschuhe von der Decke hängen, aus denen rote Wollfäden wie Blut fließen, oder durchstößt in anderen Installationen immer wieder die Finger der Wollhandschuhe mit spitzen Buntstiften.⁴¹

Auf einer zweiten Ebene entdecken wir auf Shahroudis Handschuhen eine grüne Schrift, die sich sofort diffus als ›orientalisch‹ identifizieren lässt. Sie ist unentzifferbar und bildet grüne Inseln unterschiedlicher Formen auf den schwarzen Handschuhen: Mal läuft sie über die Grenze zweier Handschuhe hinweg, mal lässt sie die Isolation zweier Elemente stärker hervortreten, immer aber bil-

39. Vgl. Pia Müller-Tamm/Katharina Sykora (Hg.): Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf: Oktagon 1999.

40. Claude Cahun: *Ohne Titel (Hände)*, 1936.

41. Abgebildet in Catherine Grenier: Annette Messenger, Paris: Flammarion 2000, S. 32, 33; *Gants-coeur*, 1999; *Gants-tête*, 1999.

det die grüne Schrift einen starken ästhetischen Kontrast zu ihrem schwarzen Trägermaterial aus Wolle, den Handschuhen. In dem Kontext des Orientalischen, den wir durch die Schrift vermuten, bewegt sich die Konnotation der schwarzen Handschuhe plötzlich in eine andere Richtung: die der textilen Verhüllung, die auch mit der verrästelten Sprache zu korrespondieren scheint.

Auf einer weiteren Ebene bilden die Handschuhe eigene Formationen. In einem grotesken Theater der multiplizierten Körperfragmente formen sie Figuren und Zeichen, die uns etwas zu sagen scheinen. Manche Formationen erinnern an lateinische Buchstaben, die durch die Finger geformt werden, andere wiederum knüpfen an vertraute Formen wie ein Auge oder ein Dreieck an. Annette Messager bildete in den 70er Jahren ein ähnlich eigentümliches Alphabet aus Spatzenfedern – ein scheinbar logisches, gleichwohl unlesbares Alphabet aus den Körperfragmenten von Spatzen: es war aus ihren Federn gemacht und damit gleichsam auch aus ihrer ›Bekleidung‹.⁴² Doch in Farkhondeh Shahroudis Alphabet können wir uns möglicherweise besser zurechtfinden, denn die Formationen dieser eigentümlichen Sprache bestehen immer aus der Kommunikation mindestens zweier ›Hände‹, die einmal sogar das vertraute Zeichen des Handschlags bilden. Und auch eine andere vertraute Form der Sprache wird hier aufgegriffen: die Sprache der Taubstummen, die für uns zwar oft beobachtbar und dennoch unverständlich ist. Auf diese nahe Form der Unverständlichkeit spielt die Künstlerin an, wenn sie durch die Berührung der ›Hände‹ Zeichen einer fiktiven Taubstummensprache entwickelt, die uns eine Geschichte erzählen. Doch wir können sie nicht verstehen und so bleiben die Gebärden dieses imaginären Körpers ebenso unentzifferbar wie die ornamentale Schrift. Das Nahe und das Ferne verbindet sich hier nicht wie bei Goethe zu einem harmonischen Dritten, sondern die Spannung zwischen Verrätselung und Vertrautheit bleibt bestehen.

Dennoch entsteht aus der Mischung der beiden Ebenen von Schrift und aufgeladenen Handschuhen das Bild einer dritten Sprache, die sich zwischen den beiden Sprachen bewegt. Die Pole des Nahen, Vertrauten und des Fernen, Verrästelten werden von dieser dritten Ebene unterwandert. Die Erzählung dieser neuen Sprache, die uns irgendwie vertraut erscheint und doch fremd ist, umschreibt den Raum eines dritten Landes: den des Exils. In dieser ›dritten Welt‹, wie Shahroudi den Raum der Migration beschreibt,⁴³ trifft die

42. Es handelt sich um einen Teil der Installation *Les pensionnaires*, und zwar um *L'alphabet de plumes* 1972.

43. Aus einem Gespräch mit Farkhondeh Shahroudi im Mai 2004.

ursprüngliche Muttersprache auf die Sprache des Migrationslandes. Es entsteht ein sich ständig veränderndes Hybrid aus zwei Sprachen, die sich gegenseitig beeinflussen und sowohl individuell als auch kollektiv entwickelt werden. Die neue Sprache wuchert in die Muttersprache hinein und beginnt sie zu verändern, wie auch die Muttersprache die Formation der neuen beeinflusst. Sie treiben Blüten, die teils bizarr, teils vertraut, teils kommunikativ, teils hermetisch wirken – ebenso heterogen wie die Handschuh-Formationen in Shahroutis Installation. In dem Prozess der Annäherung an eine fremde Sprache, so die Künstlerin, beginnt auch die eigene Sprache in eine Distanz zu rutschen; sie verändert sich durch die neue Sprache mit ihren neuen Metaphern und Denkformen und wird selbst verschoben, unleserlicher, verrätselnder – die Sprache spiegelt die Prozesse eines neuen Sich-Selbst-Fremdwerdens.

Möglicherweise hat die Künstlerin deshalb die grüne Farsi-Schrift in mehreren Schichten übereinander gelegt. Das Palimpsest ist für jeden unentzifferbar, selbst für die Künstlerin – die Ornamentalität der Schrift wird damit übersteigert und tatsächlich zum Bild mehrerer Geschichten, die sich übereinander lagern. Es sind ursprünglich Gedichte der Künstlerin selbst, die sich dahinter verbergen. Durch die Übermalung und Übersteigerung der Information entzieht sich die Künstlerin der Veröffentlichung. Allerdings wird, so Shahrouti, wenn man fremd ist, auch das Deutsche zum Ornament – auch darauf spielt die Über-Ornamentalisierung der Schrift an.⁴⁴

Die Erfahrung, eine Schrift nur graphisch wahrnehmen zu können, kennt jeder, der in der ›Fernen Ferne‹ war oder ist. Doch so weit muss man nicht reisen, denn wir kennen diese Erfahrung auch aus einem anderen vergangenen Land: dem der Kindheit. Bevor man die Kulturtechniken des Lesens und Schreibens lernt, ist jede Schrift ein ornamentales Bild, das man nicht entziffern kann und das sich in die anderen Bildwelten der Umgebung einordnet. Doch mit dem Lernprozess des Entziffern-Könnens verschwindet dieses Bild – wir können die bildliche Qualität einer Schrift zwar immer noch wahrnehmen, doch sind wir lebenslänglich dazu verurteilt, alle Zeichen unserer Sprache zu lesen, sobald sie in unser Gesichtsfeld geraten. Außer wir reisen in den Bereich der Kindheit zurück, zu dem uns die puppenspielerischen Handschuhe Shahroutis einladen.

44. Ebd.

Europa als orientalische Fremde

Was bei Farkhondeh Shahroudi nur implizit aufscheinen mag, die Reise in die Vergangenheit, wird bei den Künstlerinnen Anny und Sibel Öztürk zum expliziten Thema. Ihre Reise findet jedoch nicht nur metaphorisch durch die Erinnerung statt, sondern wird häufig auch mit konkreten Reisemotiven verbunden. In der Ausstellung *Touristische Blicke* konstruierten die beiden Künstlerinnen in der Installation *Preparations for a Journey* ein begehbares Zugabteil (Abb. 4), das die BetrachterInnen zu einer Reise in die Kindheit der Öztürks einlud.⁴⁵

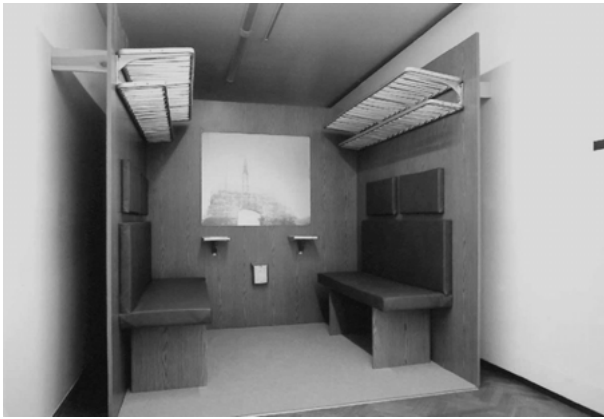


Abb. 4: Anny und Sibel Öztürk: *Preparations for a Journey*, 2002, mixed media.

Auf den Spiegeln oberhalb der Sitze war auf einer transparenten Folie eine der Kindheitsgeschichten der Künstlerinnen zu lesen. An der Stelle des Fensters blickte man statt auf die vorüberziehende Landschaft auf die vorübergezogene Vergangenheit der Öztürks: Super-8-Filme zeigten private Familienfilme – zumindest wurden sie als solche ausgewiesen.⁴⁶ Man meint zunächst, Urlaubsszenen

45. Vgl. Doris Berger (Hg.): *Touristische Blicke*, Ausst.-Kat. Wolfsburger Kunstverein, Frankfurt/M.: Revolver 2002.

46. In einem Text der Öztürks zu der Installation heißt es: »*Preparations for a Journey* shows a trainwagon in which you can travel in our childhood in the 70's. In the window of the wagon are shown super 8 films that our father made when he came 1972 the first time to Germany. It is not easy to get which scenes were filmed at the Bosphorus and which at the Rhein./A soundinstallations seem to be a trainsound and

vom Bosphorus zu sehen, denn die Eltern der Öztürks stammen aus Istanbul, wanderten 1972 nach Deutschland aus und verbrachten später regelmäßig den Urlaub mit ihren Kindern in der Türkei. Es könnten jedoch auch Szenen einer Rheinreise sein, denn auch das war eines der Urlaubsziele der Familie. In der Montage der Filme vermischen sich die beiden Ebenen von Orient und Okzident, bis sie nicht mehr unterschieden werden können. Die Richtung der Reise wird in der Kindheitserinnerung unklar; die Mischung des scheinbar Fremden und scheinbar Vertrauten ist gewollt – in der Rhetorik des Privaten, in dem Familienvideo verschwimmen die Differenzen.

Der dazugehörige Text ist in lateinischen Buchstaben auf deutsch geschrieben – man kann ihn also im Gegensatz zu Shahroudis Installation lesen und seine Bedeutung verstehen. Hier scheint nichts verborgen zu werden, die Geschichte liegt offen zutage. Der Text, den man auf den Spiegeln lesen kann, ist aus der Perspektive und in dem Sprachstil eines kleinen Mädchens geschrieben worden. Er erzählt von der Sehnsucht nach verschiedenen Grenzüberschreitungen: der zwischen Afrika und Europa, die das kleine Mädchen wieder vereint sehen will, weil es wilde Tiere liebt; er erzählt von Amerika, das noch weiter weg ist als Afrika, und von dem Wunsch der geschlechtlichen Grenzüberschreitung: das kleine Mädchen möchte lieber ein Junge sein und versucht deshalb vergeblich unter dem Regenbogen hindurchzulaufen, der die geheimnisvolle Transformation vollziehen soll. Nichts weist im Grunde auf eine Ferne hin, alles ist verstehbar, wir müssen nichts enträtseln, denn all diese Kindheitswünsche schließen an die unserer eigenen Erinnerung an. Auch der Hinweis im Text auf das Haus der Großeltern in Istanbul durchbricht den Fluss der kollektiven Erinnerung nicht. Der Text zielt darauf, dass jenseits aller Migrationsthematik jedes beliebige Mädchen einer jeden beliebigen Kindheit in Deutschland diesen Text geschrieben haben könnte.

Für den Katalog der Ausstellung *Touristische Blicke* stellten die Schwestern Öztürk zwei Gouachen her, die direkt nach dem Text zu *Preparations for a Journey* folgen. Sie nehmen die Thematik der Grenzüberschreitung und der Sehnsucht nach anderen Orten auf. Schon ihre Titel *Insel* und *Palmen* beschwören die Welt des Urlaubs herauf – nicht umsonst stehen sie im Kontext der Ausstellung *Touristische Blicke*. In den beiden Bildern ist jeweils rechts unten eine autobiographische Geschichte zu lesen, die eine scheinbar ›private‹ und ›intime‹ Erinnerung erzählt. Die Schrift ist uns hier nicht nur

in the same time the sound of a filmprojector./You can sit in the wagon and watch the films.«

durch ihre pure Lesbarkeit nah, sondern auch ihr autobiographischer Inhalt suggeriert Authentizität und Enthüllung.⁴⁷ Das Bild *Insel* zeigt eine unspektakuläre Gouache-Zeichnung auf Transparentpapier (Abb. 5).



Abb. 5: Anny und Sibel Öztürk: *Insel*, 2002, Gouache auf Transparentpapier.

Den meisten Raum auf diesem Bild nimmt die Insel auf einem See in der Mitte ein. Tannenbäume wachsen auf ihr; im Hintergrund ragen Berge auf. Der Text ist in Druckschrift in das Bild integriert und lautet:

»in tantes haus in istanbul hing, solange wir denken können, ein gerahmtes photo, auf dem ein kristallklarer see vor einer imposanten berglandschaft zu sehen war. wahrscheinlich war es kanada. unser vater wünschte sich auf der kleinen insel im bild eine blockhütte, wo er leben wollte. das photo rief in uns allen träume wach. leider ist das bild verloren gegangen, nachdem unsere tante gestorben ist.«

Der Text erklärt, warum wir hier eine Zeichnung vor Augen haben und nicht die ursprüngliche Fotografie. Die verloren gegangene Fotografie, von der hier die Rede ist, war dann in einer anderen Installation der Öztürks zu sehen, in der sie eben dieses Zimmer der Istanbul-Großtante rekonstruierten.⁴⁸ Für den autobiographischen

47. Zu den Strategien der Authentifizierung bei visuellen Autobiographien vgl. meine Dissertation »Visuelle Autobiographien. Ersammelte Identitäten bei Hannah Höch, Sophie Calle und Annette Messager« (Manuskript).

48. Die Installation *rear window (story no.6)* entstand 2004 und ist eine Multimedia-Installation aus Gerüchen, Hitze, Licht- und Soundinstallationen. Sie war in der Ausstellung »Sisters and Birds« im Badischen Kunstverein Karlsruhe zu sehen. (2.5.-20.6.2004)

Text, der immer auch fiktional ist, spielt das natürlich keine Rolle – interessant ist nur der Vergleich: Denn auf der Fotografie sind die Bäume weniger zahlreich, dafür sind die Berge umso größer.

Die Gouache dagegen, die das Bild aus dem Gedächtnis wiederholt,⁴⁹ hat in der Erinnerung die Insel wachsen lassen. Sie wirkt wesentlich größer, die Bäume sind zahlreicher, dagegen sind die Berge ferner oder kleiner. Die Insel wächst in der Erinnerung, weil sie ein Sehnsuchtsort ist, von dem – laut Geschichte – die Familie träumt. Diese subjektive Wahrheit gibt die Zeichnung aus der Erinnerung getreuer wieder als die Fotografie.



Abb. 6: Anny und Sibel Öztürk: *Palmen*, 2002, Gouache auf Transparentpapier.

Die zweite Gouache *Palmen* zeigt eine Tankstelle als Schattenriss (Abb. 6). Die Dach- und Bodenstreifen oben und unten werden von den schwarzen Silhouetten der Palmen durchbrochen. Auch hier scheint in der gleichen unspektakulären Weise von einem Foto abgemalt worden zu sein. Der Text dazu lautet:

»opa besuchte uns sehr oft in deutschland. er kam entweder mit dem flugzeug oder per bus. sein hobby war das reisen. er konnte sich in einen zug setzen und quer durch deutschland fahren. Mal rief er aus münchen an, mal aus köln oder einer anderen großstadt. er war sehr mutig. was daran so ungewöhnlich ist? opa sprach oder verstand kein wort deutsch, und auch konnte er kein englisch. vielleicht trieb ihn seine suche nach einem zweiten istanbul an.«

49. Information aus einer E-Mail von Anny Öztürk am 8.5.2004. Außerdem nehmen die RezipientInnen die Gouache sowieso als aus der Erinnerung gezeichnet wahr, wenn sie der Geschichte folgen.

Beide Texte handeln, wie schon die Titel suggerieren, von Orten der Sehnsucht. Dabei nehmen die Topoi ›Insel‹ und ›Palmen‹ eine wesentliche Rolle ein. Sie gehören zum Imaginationsarsenal des Urlaubs⁵⁰, das wiederum von utopischen Vorstellungen gespeist wird. Seit Thomas Morus' »nova insula utopia« ist die Insel der Ort, an dem das neue befreite Leben in einer neuen Gesellschaftsform stattfinden kann; gleichzeitig verweist die Insellage auf einen utopischen Raum, der außerhalb in einem Nicht-Ort liegt und deshalb womöglich nie erreicht werden kann.⁵¹ Dieser utopisch aufgeladene Ort der Insel beflügelt bis heute als Paradiesimagination unsere Vorstellungen von Urlaub und ist nach wie vor ein Bild- und Bewegungsmotor des Massentourismus.⁵² Schon im 18. Jahrhundert waren diese Sehnsuchtsorte von exotistischen Phantasien der Südsee geprägt,⁵³ was sich bis heute kaum verändert hat; doch ebenso ist der inselreiche Mittelmeerraum, das nahe liegendere ›Arcadia‹, im Tourismus des 20. Jahrhunderts Ziel utopisch aufgeladener Urlaubsträume. In den 60er und 70er Jahren trifft sich in der Bundesrepublik die Bewegung des beginnenden Massentourismus aus Deutschland mit der Bewegung der Immigration nach Deutschland (und im weiteren Sinne nach Europa und Nordamerika).

Und so liegt bei Anny und Sibel Öztürk der Sehnsuchtsort nicht im Mittelmeerraum oder in der Südsee, sondern im Westen, im Okzident. Der Orient, die Ferne, wird hier von der anderen Seite, von Istanbul aus erzählt: Der Okzident wird zum Orient, zur Metapher für das Andere, nach dem man sich sehnt. Europa und Nordamerika sind das Paradies, in dem Freiheit und Überfluss herrschen. Gleichzeitig wird jedoch, als sie in Deutschland leben, der Orient wiederum zum Sehnsuchtsort, in dem sich Ursprungsimaginationen mit Kindheitserfahrungen und Urlaubserlebnissen verdichten. In dem Insel-Traum des Orients vom utopischen Westen und der Istanbul-Sehnsucht des Okzidents reflektieren die Öztürks die beiden Reise-

50. Alexandra Karentzos/Alma-Elisa Kittner: »Holiday in Art – Dystopia in Paradise«, in: Peter Spillmann/Michael Zinganel (Hg.): Backstage*Tours. Reisen in den touristischen Raum, Graz: Verlag Forum Stadtpark Graz 2004, S. 22f.

51. Vgl. Kristiane Hasselmann, u.a. (Hg.): Utopische Körper, München: Fink 2004, S. 15.

52. Vgl. A. Karentzos/A.-E. Kittner: »Holiday in Art – Dystopia in Paradise«, S. 22f.

53. Ausgelöst wurden sie u.a. durch die erste Weltumseglung von Louis-Antoine de Bougainville, der 1768 in Tahiti landete. Vgl. dazu Hasso Spode: »Badende Körper – gebräunte Körper. Zur Geschichte des Strandlebens«, in: K. Hasselmann (Hg.): Utopische Körper, hier: S. 233-248, hier: S. 233f.

Richtungen von Migration und Urlaub, die sich miteinander verschränken und auf verschiedene ›Oriente‹, auf verschiedene Orte der Sehnsucht zielen. Der Reiseimpuls der Migration ist die Utopie in Permanenz, die es genauso wenig gibt wie den permanenten Urlaub.⁵⁴ Selbst die Vorstellung des zeitlich begrenzten Urlaubs voller Entspannung und Freiheit, Glück und Rausch kann von der Realität nie eingeholt werden – auch den tatsächlichen Urlaub gibt es nur als Utopie.

Die Urlaubsbewegung in *Preparations for a Journey* führt in den Westen und in den Osten zugleich. Sie ist in beiden Fällen Folge der Migrationsbewegung – daher ist die Verkreuzung der beiden Bewegungen und der beiden Oriente hier besonders stark. Die ›Oriente‹ verschieben und bewegen sich, so dass das Reisen in *Preparations for a Journey* zu einer unabschließbaren Pendelbewegung von der einen Sehnsucht zur anderen wird. Nähe und Ferne beginnen zu oszillieren und sich ineinander zu verschränken – wir können nur ›touristische Blicke‹ darauf werfen. In Istanbul sehnt man sich nach Kanada, in Deutschland sucht der Opa nach Istanbul und das wahre Paradies liegt letztlich irgendwo dazwischen: in der Tankstelle unter Palmen.

In diesen Pendelbewegungen scheinen mehrere zeitliche und räumliche Utopien auf, die nebeneinander stehen. Zunächst begegnen wir der utopischen Zeit der glücklichen Kindheit, die erinnert wird und in die sich die RezipientInnen versetzen sollen – eine autobiographische Zeitreise, die zunächst nichts mit Orientsehnsucht zu tun hat. Dieser Eu-Topos, der glückliche Ort, ist eng verknüpft mit dem U-Topos, dem Nicht-Ort, der nicht (mehr) existiert. Denn innerhalb dieser Erinnerungen blitzen das Istanbul und die Türkei von vor zwanzig Jahren als utopische mythenbesetzte Orte des Orients auf: in den Urlaubsfilmern, den Texten, in dem Nachbau des Zimmers der Istanbul Tante und später in dem Nachbau eines Istanbul Geçekonu.⁵⁵ Der zeitlich und räumlich ferne Ort wird

54. Ich möchte damit in keiner Weise die politischen, wirtschaftlichen und sozialen Gründe der Migration verharmlosen. In diesem Kontext geht es mir lediglich um die utopischen Vorstellungen eines ›besseren Lebens‹ in Permanenz. Diese wiederum sind genauso von tradierten Utopie-Vorstellungen geprägt wie die Urlaubsutopien des zeitlich begrenzten Glücks – womit sich die freiwillige und die unfreiwillige Reisebewegung miteinander verkreuzen.

55. In der Ausstellung »Call me Istanbul ist mein Name« im ZKM Karlsruhe 18.4.-8.8.2004 bauten die Öztürks in der Installation *A better world lies in front of me* (Geçekonu) (2003) ein Geçekonu auf, eine über Nacht gebaute Hütte, die, auch wenn sie illegal gebaut ist, nicht mehr abgerissen werden darf, wenn sie ein Dach hat

durch die Erinnerung wiederholt, seine Sinneseindrücke – in dem Zimmer der Großtante waren das vor allem Töne und Gerüche – suggerieren eine Nähe und versuchen ein Erlebnis zu reproduzieren, das unwiederholbar ist. Die autobiographische Kindheitserinnerung überlagert sich mit der Fiktion eines Ursprungs im Anderen, einem Ort, der außerhalb der Erinnerung nicht mehr existiert. Die Kopie des Ortes wiederum wird sich vielleicht in die Erinnerung einnisten und sie verändern. Insofern ist das Zugabteil in *Preparations for a Journey* ähnlich wie die Tankstelle ein dritter Zwischenort, der am besten die Vergeblichkeit dieses Unterfangens repräsentiert: Er symbolisiert das Unterwegs-Sein zu der Utopie, die immer fern bleibt.

Der mobile Orient

Ein wichtiger Ursprungstopos der Utopie ist der Garten Eden, das verlorene Paradies aus der Kindheitsgeschichte der Menschheit. Die Sehnsucht danach materialisiert sich in Darstellungen von Gärten, wie sie etwa in Teppichen zu sehen sind. So sind die ornamentalen Perserteppiche geometrisierte Abstraktionen paradiesischer Gärten. Doch diese Garten-Teppiche sind strukturell ambivalent, denn sie sind mit Häuslichkeit und Mobilität zugleich verbunden: wo man sie hinlegt, ist man zu Hause und ebenso schnell kann man sie an einen anderen Ort transportieren. So symbolisieren Teppiche gleichermaßen das Innen der Kultur wie das Außen der (kultivierten) Natur. Bei nomadisierenden Völkergruppen sind sie deshalb ebenso beliebt wie bei dem sesshaften Bürgertum. Insbesondere persische Teppiche, Symbole des Orients, haben in der europäischen Wohnkultur schon lange Platz genommen.

Farkhondeh Shahroudi arbeitet häufig mit dieser Symbolik persischer Teppiche,⁵⁶ doch in *Gülizar. Mobiler Garten* (2005) potenziert sie die Ambivalenz des Teppichs in einem überraschend neuen Bild. In einer Montage verkleidet die Künstlerin einen Wohnwagen mit einem persischen Teppich – und zwar nicht nur von innen, sondern auch von außen (Abb. 7).

und bewohnt wird. Innertürkische Immigranten bewohnen die Geçekondus am Rande von Istanbul.

56. In der Ausstellung »Entfernte Nähe« umhüllte sie in der Installation *Bagh – Gärten* die Säulen der Vorhalle mit persischen Teppichen – ein Spiel mit dem architektonischen Element des Statischen, das durch die Ornamentik und potentielle Mobilität der Teppiche ins Wanken gerät.

Die Montage von Garten und Wohnwagen produziert das Bild eines Hyper-Teppichs, der gleichsam doppelt mobil ist. Der Garten bekommt Räder und geht auf die Reise – gleichzeitig ist er im Bild und am Wagen stillgestellt und kann sich nicht fortbewegen. Der Wohnwagen indes ist ebenso eine Mischung aus Innen und Außen, aus Häuslichkeit und Mobilität – ein Wohn-Mobil eben. Er ist von der gleichen strukturellen Ambivalenz geprägt wie der Teppich: Den notorisch ›Sesshaften‹, die selbst als Reisende ihr Zuhause nicht verlassen wollen, gilt er als schützende Wohnhülle. Er ist Mittel zum Zweck der Utopie des Urlaubs. Den ›Nomaden‹, die das Reisen nicht aufgeben wollen, ist er eine Möglichkeit dennoch wohnen zu können. Sie leben die Utopie der permanenten Bewegung. Wie sie gelten auch andere ständige Bewohner von Wohnwagen als Außenseiter einer sesshaften Gesellschaft, ob nun gezwungenermaßen aus Obdachlosigkeit heraus oder ob freiwillig wie in alternativen Lebensformen in Wagenburgen. Das Wohnmobil bewegt sich auch auf sozialer Ebene zwischen den Welten der verschiedenen Schichten von Gesellschaft.



Abb. 7: Farkhodeh Shahroudi: *Gülüzar. Mobiler Garten*, 2005.

Wenn dieser Wohnwagen nun ein persisches Gewand bekommt, ist er nunmehr ein doppeltes Außen und Innen geworden. Der Teppich, den man nur innen vermutet, wird gleichzeitig nach außen gestülpt, so dass sich das Wohnhafte des Caravans potenziert. Gleichzeitig verweist der Teppich auf die Natur und die Suche nach

dem Paradies und nicht zuletzt nach dem Orient, was den Aspekt der Mobilität des Wagens steigert. So wird die Ambivalenz beider Elemente, des Teppichs und des Wohnwagens, durch diesen ebenso simplen wie verblüffenden Eingriff der Künstlerin auf die Spitze getrieben. Das hyperwohnlliche Wohnmobil mit dem hypermobilen Teppich, der stillgelegte häusliche Teppich mit dem Perpetuum Mobile auf der Suche nach dem utopischen Ort – die Symbiose wirkt in ihrer Widersprüchlichkeit so passend, dass sie einem fast schon wieder bekannt vorkommt. Das ist die Lösung: die Utopie wird nun immer mitgeführt werden, denn sie selber reist mit – das Andere ist immer dabei und der Orient wird mobil. Können wir nun permanent Urlaub im permanenten Orient machen? Oder ist der »fliegende Wohnwagen«⁵⁷ ein Symbol für die ewige Suche nach einem Zuhause, das man als ExilantIn verlassen hat und das nie mehr so sein wird, wie man es kannte? Die verwirrende Verdoppelung der Ambivalenzen wird uns in dem klaren Bild eines Paradoxons geliefert. Es löst einen produktiven Widerstand aus, wenn es zum einen orientalistische Klischees aufruft (der persische Teppich als ornamentale Fläche, die den Wohnwagen »verziert«), zum anderen die traditionellen Bedeutungen des Teppichs (als mobiler Garten) nutzt, um sie gegeneinander auszuspielen: Der mobile Garten geht auf Reise und mit ihm all die Klischees und Konnotationen, die er mit sich führt.

Der Titel *Gülüzar* wiederum verweist nicht auf eine Utopie, sondern auf einen tatsächlich existierenden Ort, der auf dem Bild hinter der Mauer beginnt: dort, mitten im Berliner Kreuzberg, liegt ein Garten, der »Görlitzer Park«. Sein Name bezieht sich auf den ehemaligen Görlitzer Bahnhof, der bis zum zweiten Weltkrieg an dieser Stelle stand: ein Umschlagplatz für Güter, Reisende und zuletzt für Zwangsarbeiter. Die türkischen Anwohner jedoch nennen ihn Shahroudis Beobachtung oder besser Belauschung zufolge »Gülüzar«. »Gül« bedeutet im Türkischen »die Rose«, und so könnte man den Begriff mit der Vorstellung eines »Rosengartens«, einem »gülistan«, verbinden. Auch »Göl« hört man in einer Abwandlung von »Görlitz« heraus; es bedeutet »See« oder »Teich«; »gölge« wiederum heißt »Schatten« und wird als Präfix in unterschiedlichen Kombinationen zu »Schatten spenden«, »schattiger Platz, Zelt« oder »im Schatten Rast machen«. Und tatsächlich ist der Park im Sommer für die Anwohner eine Raststätte, die für Picknicks und zum Grillen genutzt wird. Gerade türkische Familien sieht man dann im Park auf Tüchern und Teppichen lagern – orientalische Elemente mischen sich mit der kargen Berliner Natur, Picknickmatten werden zu mobilen Gärten.

57. Das schöne Wortspiel stammt von Alexandra Karentzos.

›Gülüzar‹, das sprachliche Hybrid der Türken, die in Deutschland leben, drückt diese Mischung sinnfällig aus. Die dritte Sprache der Migration, auf die Shahroudhi in ihrer Installation der Handschuhe anspielt, ist hier konkret geworden. Wenn man dann noch weiß, dass sich der türkische Begriff aus dem Persischen ›golzar‹ ableitet (Blumengarten, blumenbestandene Wiese, Feld voller Blumen), ist das orientalische Paradies nicht mehr fern.

Doch Farkondeh Shahroudhis Teppich wird nass werden und das Wohnmobil wird rosten. Im Gegensatz zur analogen Fotografie hat die digitale Technik keinen Referenten nötig: der Utopos existiert – bisher – nur als neues Bild.

