

Der Harem – Zu interkulturellen und intermedialen Austauschprozessen in der Herausbildung des abendländischen Orientalismus seit dem 18. Jahrhundert

BEATRICE NICKEL

LITERARISCHE REPRÄSENTATIONEN DES HAREMS IN DER LITERATUR DES 18. JAHRHUNDERTS

Im Jahre 1669 besucht der Gesandte der Heiligen Pforte Louis XIV, benimmt sich dort aber offensichtlich nicht angemessen, was zu einem diplomatischen Eklat führt. Zur gleichen Zeit – dies darf man dabei nicht vergessen – befindet sich Louis XIV in einer perfekten Entente mit dem Herrscher der sogenannten Barbareskenstaaten im westlichen Nordafrika. Dies wird in Zukunft eines der wesentlichen kolonialistischen Aktionsfelder Frankreichs sein: Tunesien, Algerien und Marokko werden französische Überseekolonien, französische Überseedépartements oder – wie im Falle Algeriens – zum Teil des Mutterlandes erklärt werden. Hier kommen die Waren ebenso wie die intellektuellen Produkte her, mit denen sich der Geist des Exotismus in Frankreich anfeuern lässt.

Eine starke literarische Beschäftigung mit dem Orient lässt sich erstmals im Theater des *siècle classique* beobachten: Hier

trat der Orient zum ersten Mal als große Stoffquelle neben die Antike und die Bibel [...]. Dabei schwankte die Perzeption im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts noch zwischen der positiven Bewertung des Osmanischen Reiches als orientalisches Großreich in der Nachfolge der antiken Weltreiche und der neuen negativen als Hort eines barbarischen Despotismus (Klinkenberg 2009: 592).

So wird auf der einen Seite mit der Entwertung des Osmanischen Reiches auch ein intellektueller Abwehrkampf gegen den Einfluss des Orientalischen auf der symbolischen Ebene ausgetragen, während dessen Attraktivität jedoch nicht auszulöschen ist. Letzteres wird zuallererst in der französischen Literatur sichtbar in Gestalt der Übersetzungen der Erzählungen von *Tausendundeine Nacht* aus dem Arabischen, Persischen und Indischen aus den Jahren 1704–1717 von Antoine Galland. Diese formen nachhaltig das Bild des Orients in Frankreich: „*Les Mille et une Nuits* mutierten im Verständnis des Lesepublikums zum repräsentativen Werk der arabischen/orientalischen Literatur als vorgeblich authentische Darstellung des realen Orients mit ethnographisch-dokumentarischer Qualität.“ (Klinkenberg 2009: 593)

Vor dem Hintergrund dieses Imports eines orientalischen Dekors werden nun auch weitere orientalisierende Fiktionen möglich (vgl. Klinkenberg 2009: 135ff.). Der Orient wird als Dekor genutzt, um eine erzählerische Bühne auszustaffieren, auf

der ganz andere Themen verhandelt werden als solche, die *sui generis* mit dem Orient verbunden wären. Das orientalisierende Dekor in den *Lettres persanes* (1721/1754) dient nämlich primär nicht der Verhandlung der Zustände in Persien unter despotischem Regime, sondern wird als Zerrspiegel von Montesquieu errichtet, in dem die französischen Verhältnisse beleuchtet werden (vgl. Klinkenberg 2009: 156ff.). Jede Kritik an der orientalischen Despotie gerät so unmittelbar zur Kritik an der Despotie in Frankreich während der Herrschaft von Louis XIV: „Das Serail ist [...] ein Äquivalent zur despotischen Herrschaft, es repräsentiert sie in seiner Struktur als dessen Keimzelle en *miniature*.“ (Klinkenberg 2009: 162 und vgl. auch Yeazell 2000: 66). Die Analogie zwischen Haremsstruktur und zeitgenössischer Verfasstheit in Frankreich tritt unter anderem schon darin zutage, dass Usbek den obersten seiner Eunuchen daran erinnert, dass er seine Stellung einzig und allein ihm verdanke: „Souviens-toi du néant d'où je t'ai fait sortir, lorsque tu étais le dernier de mes esclaves [...].“ (Montesquieu 1949: 134) Analog hing das Schicksal der Hölflinge einzig und allein vom Willen des Sonnenkönigs ab (vgl. Elias 1983: 155).

Als Kern einer jeden Darstellung oder Verarbeitung des Bildes orientalischer Gesellschaften fungiert immer auch der Harem, denn dieser ist die Urzelle der orientalischen Gesellschaft, er funktioniert wie der *eukos* oder die *familia* des griechischen oder römischen Fürsten oder *pater familiae*. Ganz anders als Montesquieu, für den der Harem zum Sinnbild des Despotismus wird, interpretiert die viktorianische Autorin Lady Mary Wortley Montagu diesen als einen Ort der Freiheit und Sorglosigkeit und steht damit am Anfang einer entsprechenden Tradition von Haremsdarstellungen, die als Gegendiskurs zum dominanten Haremsbild als Ort der Unterdrückung und Gefangenschaft in der europäischen Literatur fungiert: „Tis very easy to see they have more liberty than we have.“ (Montagu 1861: 299)¹

Der Harem zeichne sich jedoch nicht nur dadurch aus, dass er den Frauen Freiheit bringe, sondern auch dadurch, dass er sie vor der Gewalt in der Welt jenseits seiner Mauern schütze (vgl. Bohls/Duncan 2005: 76f.). Insofern wurde völlig zu Recht festgestellt, dass Lady Mary Wortley Montagus Haremsdarstellung Züge einer „femintopia“ (Yeazell 2000: 88) trägt.

Der Blick in den Harem befriedigt immer das Bedürfnis nach einer anderen erotischen Lebenswirklichkeit und wird in dem Maße, wie auch reale koloniale Herrschaft errichtet wird, zum symbolischen Blick der Herrschaft über die orientalischen Kulturräume. Wer sich seit dieser Zeit für den Orient interessiert, bewegt sich damit gleichermaßen zwischen Befriedigung eines Bedürfnisses nach exotischem, nach sexuell anders Geartetem und nach Dominanz über fremde Räume und Menschen. Von daher gibt es eine deutliche semantische Affinität zwischen der Ägyptenexpedition Napoléons und den Nordafrikareisen französischer Künstler im 19. Jahrhundert. Darüber hinaus besteht ein direkter Zusammenhang zwischen den bis dahin kursierenden Orientalismus-Vorstellungen und der politischen Handlung: „Napoléon fühlte sich berufen, als neuer Mohammed ein orientalisches Großreich zu gründen und einen neuen Orient zu schaffen. [...] Der Orientalismus, das Wissen über den Orient und den Islam, [...] wurden in Napoléons politischem Programm zum ersten Male zu einem Instrument der Eroberung und Kolonisation.“ (Klinkenberg 2009: 595)

EUGÈNE DELACROIX UND DAS HAREMSMOTIV IN DER MALEREI DES 19. JAHRHUNDERTS

In Delacroix' Werk kommt der Thematik des Orients in den unterschiedlichsten Erscheinungsformen eine zentrale Position zu, und zwar häufig als Ausdruck einer zivilisationskritischen Haltung: „Die Kolonialpolitik Frankreichs [...] ist für ihn [scil. Delacroix; B. N.] denn auch Ausdruck dieser zivilisatorischen Barbarei, die im Begriff ist, den Orient in kürzester Zeit zu transformieren und damit zu zerstören.“ (Klinkenberg 2009: 469) In der Geschichte der pikturalen Darstellungstradition des Harems hat der Dichter eine neue Ära eingeleitet, und zwar deshalb, weil ihm in Nordafrika Zugang zu einem Harem gewährt wurde (vgl. Förschler 2010: 169 und Arama 2006: 263). Das Gemälde *Femmes d'Alger dans leur appartement* stellt eines der wichtigsten Zeugnisse des „orientalisme vécu“ (Jullian 1977: 42) dar (vgl. Förschler 2010: 169, Porterfield 1998: 124ff. und Arama 2006: 264ff.). Es ist bekannt, dass der Maler auf Wunsch des damaligen Außenministers Comte de Mornay und unter seiner Leitung an einer diplomatischen Delegation zu Beginn des Jahres 1832 nach Nordafrika teilgenommen hat. Im Juni dieses Jahres verbringt Delacroix dann kurze Zeit in Algier, wo er erstmals einen prinzipiell für die Öffentlichkeit unzugänglichen Ort betreten darf, nämlich den Harem (vgl. Djebar 1980: 238f.). Unmittelbar nach dem Einblick in diesen Harem hat Delacroix zahlreiche Skizzen angefertigt, auf Grundlage derer er sein berühmtes Ölgemälde *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1834) angefertigt hat:

Das Gemälde zeigt drei junge algerische Frauen, die am Boden sitzen, und am rechten Bildrand eine dunkelhäutige Sklavin, die gerade dabei ist, einen Vorhang zu öffnen, wodurch der Blick in den Harem erst ermöglicht wird. Die drei zentralen Frauengestalten und dabei vor allem ihre Kleidung implizieren jenen kulturkritischen Ansatz, den Delacroix im Eintrag am 28. April 1832 in seinem *Journal* mit Blick auf die Orientalen explizit benannt hat: „Ils sont plus près de la nature de mille manières: leurs habits, la forme de leurs souliers. Aussi, la beauté s'unit à tout ce qu'ils font. Nous autres, dans nos corsets, nos souliers étroits, nos gaines ridicules, nous faisons pitié. La grâce se venge de notre science.“ (Delacroix 1932: 152) Daneben dient das spezielle Augenmerk, das Delacroix auf die Gewänder der Frauengestalten und auf die dekorativen orientalischen Details im Innenraum gerichtet hat, der Abbildung von kultureller Differenz (vgl. Förschler 2010: 215 und Hagen 2003: 360).

Die drei Frauen gehen keiner Beschäftigung nach und kontrastieren dadurch stark mit der sich bewegendenden Sklavin, die als einzige der im Bild abgebildeten Frauengestalten den Raum verlassen darf: Sie repräsentiert damit „[...] a certain paradoxical freedom which allows her, a slave, to stride out the room and circulate in public in a way the others cannot [...].“ (O'Beirne 2003: 46) Im Hintergrund befindet sich eine Tür, die lediglich einen Spalt weit geöffnet ist. Der Harem wird damit zu einem abgeschlossenen Raum, aus dem es kein Entrinnen für die Frauen gibt: „A half-open set of red doors [...] serve to emphasise their clausturation.“ (Fal-laize 2008: 113)



Eugène Delacroix: *Femmes d'Alger dans leur appartement*. 1834

In einem wesentlichen Punkt weicht Delacroix' Gemälde von den üblichen Haremsdarstellungen seiner Zeit ab, und zwar darin, dass die Haremsdamen bekleidet sind: „Es ist nahezu als Provokation zu verstehen, wenn Delacroix bekleidete Haremsdamen zeigt und die erotischen Spekulationen des europäischen Betrachters und dessen Erwartungshaltung *ad absurdum* führt.“ (Klinkenberg 2009: 471) Delacroix wendet sich damit von den Stereotypen der Erotik der Haremsdamen und ihrer „erotic availability“ (O'Beirne 2003: 30) ab (vgl. Harper 1996: 53 und Thornton 1993). Vielmehr transportiert das Gemälde eine melancholische Stimmung, worauf schon Charles Baudelaire im Salon 1846 hingewiesen hat:

Cette mélancolie respire jusque dans les *Femmes d'Alger* [...]. Ce petit poème intérieur, plein de repos et de silence, encombré de riches étoffes et de brimborions de toilette, exhale je ne sais quel haut parfum de mauvais lieu qui nous guide assez vite vers les limbes insondés de la tristesse. [...] Cette haute et sérieuse mélancolie brille d'un éclat morne, même dans sa couleur, large, simple, abondante en masses harmoniques [...]. (Baudelaire 1954: 629)²

In jedem Fall ist der Kontext für Delacroix' Gemälde aufgrund seiner Nordafrika-reise die zeitgenössische Kolonialpolitik Frankreichs, wobei das konkrete Verhältnis unterschiedlich interpretiert wird: Durch die Unterwerfung Algeriens nehmen die französischen Kolonisatoren laut Grigsby die privilegierte Position des nunmehr entmachteten Sultans ein (vgl. Grigsby 2001: 78f.). Für Vauday entspricht der Blick des Künstlers und zugleich des Betrachters auf die Haremsdamen dem Blick der Kolo-

nialherren auf die kolonisierten Algerier (vgl. Vauday 2006: 23). Ebenso stellt auch Porterfield das Gemälde in den Kontext des französischen Imperialismus (vgl. Porterfield 1998: 119). Und auch Berg interpretiert Delacroix' Gemälde als „*emblem of French colonialism*“ (Berg 2007: 226).

Von diesem Gemälde existiert eine zweite ‚Version‘ aus dem Jahre 1849, die an dieser Stelle nur kurz erwähnt werden soll. Verglichen mit der früheren Variante aus dem Jahre 1834 fällt zunächst die veränderte Farbgebung auf: Delacroix hat vornehmlich dunkle Farben eingesetzt und stärkere Schatteneffekte erzeugt. Dadurch entsteht der Eindruck einer der Wirklichkeit völlig enthobenen, irrealen Szene, möglicherweise einer Traumszene, die der Maler in seinem Bild eingefangen hat. Laut Théophile Gautier ist dies ganz typisch für Delacroix' Kunst: „*Le but de l'art, on l'a trop oublié de nos jours, n'est pas la reproduction exacte de la nature, mais bien la création, au moyen des formes et des couleurs qu'elle nous livre, d'un microcosme où puissent habiter et se produire les rêves [...] que nous inspire l'aspect du monde.*“ (Baudelaire/Gautier 1998: 168)

Und schließlich fällt auf, dass der Eindruck der Isolation der abgebildeten Frauen und der Abgeschlossenheit des Raumes im Vergleich zur frühen Fassung des Gemäldes erheblich verstärkt ist.

PABLO PICASSOS FEMMES D'ALGER DANS LEUR APPARTEMENT

Delacroix' Gemälde haben Picasso als Vorlage für fünfzehn Gemälde und zwei Lithographien gedient, die er zwischen Dezember 1954 und Februar 1955 – und damit unmittelbar nach Ausbruch des Algerienkrieges – angefertigt hat (vgl. Daix 1977: 359 und Gharbi 2004: 71). Zu Recht konnte daher festgestellt werden, dass diese Bilder vor allem „*un hommage à la révolution algérienne*“ (Lorenz 1998: 224)³ darstellen. Es spricht vieles dafür, dass sich Assia Djebar, um die es abschließend gehen soll, in ihrer Novellensammlung *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980) auf die Version O der fünfzehn Bilder von Picasso bezieht.

Ebenso wie Delacroix präsentiert auch Picasso dem Betrachter vier Frauen. Im Sinne der Wahrung der Analogie könnte es sich um drei Haremsdamen und eine Sklavin handeln. Was zunächst und vor allem ins Auge sticht, ist die Tatsache, dass die auf dem Bild gezeigten Frauengestalten größtenteils nackt sind, vor allem die erotisch konnotierten Brüste sind bei allen unbedeckt. Größer könnte die Differenz zur Darstellung in den Vorlagen von Delacroix kaum sein. Des Weiteren – und ebenfalls in starkem Kontrast zu Delacroix' Gemälden – sind drei der vier Frauengestalten in einem Moment der Bewegung eingefangen. Diesem dynamischen Moment steht die passive Sitzhaltung der Haremsdamen bei Delacroix konträr gegenüber: „*Picasso les réveille.*“ (Daix 1977: 359) Zumal die Darstellung der linken Frau stark unterschiedlich von der der drei anderen ist, könnte diese der Sklavin auf Delacroix' Gemälde entsprechen. Dies hätte in Bezug auf den Aspekt der Aktivität eine Inversion der Anordnung auf Delacroix' Gemälde zur Folge: Die drei Frauen, die bei jenem teilnahmslos auf dem Boden sitzen, bewegen sich bei Picasso, möglicherweise tanzend. Während Picasso diese drei Frauengestalten dynamisiert, könnte die Sklavin, die bei Delacroix die einzige Bewegung ausführt, am linken Bildrand zum Betrachter



Pablo Picasso: *Femmes d'Alger dans leur appartement*, 1954

des Bildes gewandt stehen oder sitzen. Zwar lüftet sie nicht mehr den Vorhang und ermöglicht so erst den Blick in das Innere des Harems, jedoch nimmt sie nach wie vor eine privilegierte Position ein. Dies auch deshalb, weil sie als einzige Figur auf dem Bild kaum kubistisch verfremdet ist. Ist sie auch die einzige, die partiell bekleidet ist, so sind ihre Brüste und ihr Bauchnabel völlig unbedeckt. Als Vorgriff auf die Bildinterpretation von Assia Djebar in ihrer Novellensammlung, in der der Blick auf die algerische Frau und der Blick der algerischen Frau an großer Bedeutung gewinnen, kann zu Recht festgestellt werden, dass die beiden Brüste als Verdopplung der Augen der Frau fungieren.

Handelte es sich nicht um die Sklavin, sondern um eine Transformation jener Frauengestalt, die Delacroix mit einigem Abstand isoliert von den anderen beiden Frauen am linken Rand seines Gemäldes zeigt, so handelte es sich dennoch um eine Inversion, denn bei Delacroix wirkt diese – möglicherweise durch den vorausgehenden Genuss der abgebildeten Wasserpfeife – besonders schläfrig und teilnahmslos. Picasso hingegen präsentiert uns an analoger Stelle eine zwar sitzende, aber dennoch extrem wache Frau mit einem klaren Blick auf den Betrachter.

Alle Frauengestalten sind, wie bereits ausgeführt, fast ausnahmslos nackt. Ging es Delacroix gerade nicht darum, die Sinnlichkeit der Haremsfrauen abzubilden, so setzt Picasso die der Situation inhärente Erotik in Szene. Sein Gemälde zeigt jedoch keine Frauen, die permanent sexuell verfügbar sind, sondern solche, die sich selbstbewusst sinnlich bewegen. Wie diese Version repräsentieren auch alle anderen Bear-

beitungen Picassos von Delacroix' *Femmes d'Alger dans leur appartement* die Befreiung der algerischen Frau: „Picasso a toujours aimé libérer les belles du harem [...].“ (Daix 1977: 359)⁴

ASSIA DJEBAR UND DIE ALGERISCHEN FRAUEN IM SPANNUNGSFELD ZWISCHEN DELACROIX UND PICASSO

Im Jahre 1980 veröffentlicht Assia Djébar ihre Novellensammlung mit dem Titel *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Nicht nur durch den identischen Titel, sondern auch durch die Umschlagabbildung, die einen Ausschnitt von der früheren Fassung von Delacroix' gleichnamigen Gemälde zeigt, stellt die algerische Autorin einen expliziten Bezug zu diesem her. Diese Referenz charakterisiert jedoch nicht nur den Peritext des Werkes, sondern auch den Text der Novellensammlung selbst: Die längste Novelle der Sammlung und zugleich die erste des Teils *Aujourd'hui* trägt ebenfalls den Titel von Delacroix' Gemälde, und in ihrer mit *Regard interdit, son interdit* überschriebenen *Postface* interpretiert sie ausführlich die unterschiedlichen Versionen von Delacroix' *Femmes d'Alger dans leur appartement* und eine der Bearbeitungen von Picasso, die sie allerdings nicht konkret benennt. Mit Blick auf diese drei pikturalen Prätexte handelt es sich um intermediale Referenz- und Transferprozesse.

Wie noch zu zeigen sein wird, ist Djébar bei ihren Bildinterpretationen nicht um größtmögliche Objektivität bemüht, sondern sie politisiert ihre Auslegungen stark: „[...] her readings present the act of looking at the painting (or, for the painter, looking at the scene) as a political act rather than an aesthetic one [...].“ (O'Beirne 2003: 44) Dementsprechend sind die bildlichen Haremsdarstellungen keinesfalls zufällig ausgewählt. Beide markieren vielmehr den Beginn (Delacroix) und das Ende (Picasso) der französischen Kolonisierung von Algerien.

Djébars Interpretationen von Delacroix' Gemälden, denn sie bezieht sich auf die frühere und die spätere Version, machen deutlich, dass es der Autorin nicht um möglichst objektive wissenschaftliche Bildanalysen geht, sondern lassen beim Leser eher den Eindruck entstehen, sie erkenne in den Bildern das, was sie aufgrund ihrer kulturellen Involviertheit darauf sehen möchte bzw. was ihren Vorstellungen entspricht. Die Folge sind hochgradig subjektive Einschätzungen oder sogar Fehldeutungen. Dies gilt selbstverständlich auch mit Blick auf Picasso: „What her readings of Delacroix and Picasso suggest is that cultural intimacy can produce more blindness to the other within one's own world than does the distancing lens of cultural divergence which stands to gain in breadth of vision what it may lack in depth of empathy.“ (O'Beirne 2003: 48 und vgl. dazu auch Gharbi 2004: 70)

Stark beeinflusst ist Djébars Interpretation der früheren Version von Delacroix' *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1834) von ihrer Auslegung der späteren Bearbeitung aus dem Jahre 1849. Es seien an dieser Stelle darum die beiden entsprechenden Textpassagen zitiert:

Femmes d'Alger dans leur appartement: trois femmes dont deux sont assises devant un narguilé. La troisième, au premier plan, est à demi allongée, accoudée sur des coussins. Une servante, de trois quart dos, lève un bras comme si elle écartait la lourde tenture qui masque cet univers clos; personnage presque accessoire, elle ne fait que longer ce chatoi-

ment de couleurs qui auréole les trois autres femmes. Tout le sens de tableau se joue dans le rapport qu'entretiennent celles-ci avec leur corps, ainsi qu'avec le lieu de leur enfermement. Prisonnières résignées d'un lieu clos qui s'éclaire d'une sorte de lumière de rêve venue de nulle part – lumière de serre ou d'aquarium –, le génie de Delacroix nous les rend à la fois présentes et lointaines, énigmatiques au plus haut point. (Djebar 1980: 241)

Dans cette seconde toile où les traits des personnages sont moins précis, les éléments du décor moins fouillés, l'angle de vision s'est élargi. Cet effet de cadrage a pour triple résultat: éloigner de nous les trois femmes qui s'enfoncent alors plus profondément dans leur retrait, – de découvrir et dénuder entièrement un des murs de la chambre, de le faire peser d'un plus grand poids sur la solitude de ces femmes, – enfin d'accentuer le caractère irréel de la lumière. Celle-ci fait mieux apparaître ce que l'ombre recèle comme menace invisible, omniprésente, par le truchement de la servante qu'on ne distingue presque plus mais qui est là, attentive.

Femmes en attente toujours. Moins sultanes soudain que prisonnières. N'entretenant avec nous, spectateurs, aucun rapport. Ne s'abandonnant ni ne se refusant au regard. Étrangères mais présentes terriblement dans cette atmosphère raréfiée de la claustration. (Djebar 1980: 242)

Die für Djebars Bildinterpretationen zentralen Schlüsselbegriffe entstammen alle derselben Isotopieebene: „univers clos“, „enfermement“, „prisonnières résignées“, „lieu clos“, „solitude“, „prisonnières“, „claustration“. All diese Begriffe lassen beim Leser den Eindruck entstehen, beim Harem handele es sich um einen Ort der unfreiwilligen Gefangenschaft und sowohl der Entfremdung von der Außenwelt als auch der Entfremdung vom eigenen weiblichen Körper.

Im Anschluss an die Interpretation von Delacroix' Gemälden analysiert Djebar in ihrer *Postface* eine von Picassos Bearbeitungen von *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Während Djebar die Gemälde von Delacroix eindeutig präzisiert, benennt sie im Fall von Picasso nicht den genauen Gegenstand ihrer Analyse. Am wahrscheinlichsten ist, dass Djebar sich auf die Version O, die letzte und berühmteste von Picassos Delacroix-Bearbeitungen, bezieht (siehe Daix 1977: 359).

Djebar benennt in ihrer Beschreibung der Frauengestalten bei Picasso teils explizit, teils implizit die wesentlichen Unterschiede zu den beiden Haremsdarstellungen von Delacroix:

Libération glorieuse de l'espace, réveil des corps dans la danse, la dépense, le mouvement gratuit [...]. Comme une morale proposée, ici, d'un rapport à retrouver entre sérénité ancienne et parée (la dame, figée auparavant dans sa tristesse maussade, est dorénavant immobile, mais comme un roc de puissance intérieure) et l'éclatement improvisé dans un espace ouvert.

Car il n'y a plus de harem, la porte est grande ouverte et la lumière y entre ruisselante. [...] Enfin les héroïnes – à l'exception de la reine dont les seins éclatent néanmoins – y sont totalement nues [...]. Comme s'il faisait aussi de cette dénudation non pas seulement le signe d'une 'émancipation', mais plutôt celui d'une renaissance de ces femmes à leur corps. (Djebar 1980: 162f.)

Den von Picasso abgebildeten Raum beschreibt Djebar als offen und von natürlichem Licht erhellt. Djebar stellt des Weiteren fest, dass sich bis auf eine Ausnahme alle dargestellten Frauen bewegen, und die Frau, die sich nicht bewegt, wird als stark beschrieben. Für Djebar stellen weder die Nacktheit der Frauen noch ihr Tanz „a sign

of erotic desire“ (Berg 2007: 227) dar. Vielmehr dienen sie als Untermauerung des Aktes der Entschleierung. Diese Lesart wird durch die von der Autorin in ihrer *Post-face* selbst offengelegte entsprechende Ambiguität im Arabischen begünstigt: „Enfin les héroïnes – à l’exception de la reine dont les seins éclatent néanmoins – y sont totalement nues, comme si Picasso retrouvait la vérité du langage usuel qui, en arabe, désigne les ‘dévoilées’ comme des ‘dénudés.’“ (Djebar 1980: 260) Die nackten Frauenkörper symbolisieren dabei zum einen die Befreiung der Frauen und zum anderen die Wiedererlangung des eigenen Körpers.

Zentral ist für Djebar im Rahmen ihrer Bildinterpretationen die Gegenüberstellung der Darstellung von freien Frauen bei Picasso und unfreien bei Delacroix. Aus diesem Grund stellt die Autorin das Fehlen der Sklavin auf Picassos Version fest. Dies ist jedoch, wie gezeigt, bestreitbar. Ausschlaggebend scheinen in diesem Fall ideologische Überzeugungen der Autorin gewesen zu sein: „[...] the claim that the servant has disappeared is a key component of Djebar’s reading of Picasso’s women as free.“ (O’Beirne 2003: 47)

Djebar hebt am Ende ihres Nachworts hervor, dass Picassos Vision der algerischen Frau, die sein Gemälde implizit präsentiert, nach wie vor nicht der Realität entspricht, sondern eine Hoffnung für die Zukunft darstellt: „Je n’espère que dans la porte ouverte en plein soleil, celle que Picasso ensuite a imposée, une libération concrète et quotidienne des femmes.“ (Djebar 1980: 263) Der algerische Unabhängigkeitskrieg habe die algerischen Frauen nicht befreit, sondern lediglich dazu geführt, koloniale durch patriarchale Strukturen zu ersetzen. Aus diesem Grund spiegelt Delacroix’ *Femmes d’Alger dans leur appartement* für die Autorin auch noch zum Zeitpunkt der Entstehung ihrer Novellensammlung die Situation der Frauen in Algerien wider: „Le son de nouveau coupé, le regard de nouveau interdit reconstruisent les ancestrales barrières. [...] Il n’y a pas de sérail, mais la ,structure de sérail’ tente d’imposer, dans les nouveaux terrains vagues, ses lois: loi de l’invisibilité, loi du silence.“ (Djebar 1980: 262)

Delacroix’ und Picassos pikturale Haremsdarstellungen repräsentieren die beiden Pole, in deren Spannungsfeld sich Djebars Novellen bewegen. Besonders in der ersten Novelle der Sammlung, die bezeichnenderweise den Titel *Femmes d’Alger dans leur appartement* trägt, präsentiert die Autorin dem Leser die aktuelle Situation von Frauen in Algerien als „oscillating between the poles of freedom and entrapment“ (Berg 2007: 229) und das heißt mit Blick auf die pikturalen Prätexte, als ein Oszillieren zwischen Delacroix und Picasso. Augenscheinlich wird dies bereits in der Darstellung der Räumlichkeit, denn hier wechseln sich geschlossene Räume, die gewisse Ähnlichkeiten zum Harem aufweisen können (wie beispielsweise der Hammam), mit offenen Räume (Gärten, Meer etc.) ab (vgl. Fallaize 2008: 117).

In dieser Novelle lassen sich zahlreiche Hinweise auf die Gemälde von Delacroix und Picasso ausmachen, so zum Beispiel in folgender Vision von Anne, der französischen Immigrantin, die als verbales Pendant zu Picassos visueller Darstellung gelesen werden kann: „Un jour, nous prendrons ensemble le bateau! [...] Non pour partir, non, pour contempler la ville quand s’ouvriront toutes les portes. Quel tableau alors! Jusqu’à la lumière qui en tremblera!“ (Djebar 1980: 130) An diesem Tag könnten sich die Frauen völlig frei in Algier bewegen. Dieser Akt der Befreiung ließe sich zu Recht

als Entschleierung verstehen: „En dévoilant leur passé et leurs secrets douloureux, les femmes ont pu à la fois se libérer du silence, mais aussi de leur harem, de leurs appartements...“ (Gharbi 2004: 76) Und ebensolche Frauengestalten zeigen Picassos Bearbeitungen von Delacroix' Gemälden.

Darüber hinaus taucht der Maler Delacroix – zumindest in metatextueller Hinsicht – implizit im ersten Teil dieser Novelle auf, und zwar innerhalb des Alptraums des Chirurgen Ali. Dieser erscheint nämlich in einer vergleichbaren Situation wie Delacroix, dem der Zugang zu einem algerischen Harem gewährt wurde, der aber nichtsdestotrotz nicht Teil dieses Harems, sondern ein außenstehender Beobachter war. Übertragen auf Alis Alptraum gilt dies ebenso: Der Träumende wird zum Voyeur einer Szene in einem OP, an der er nicht aktiv teilnimmt, obgleich er selbst Chirurg ist und dies könnte. Seine Ausführungen haben darum einen rein deskriptiven, fast schon pikturalen Charakter, der vor den Augen des Lesers ein klares Bild entstehen lässt (vgl. Djébar 1980: 61). Auch der Ort des Traumgeschehens erinnert an Delacroix' Haremsdarstellung, vor allem in der späteren Variante seines Gemäldes: „Enfin, bruits de la chambre opaque: hommes au torse nu, au masque d'infirmier sur la bouche [...], qui vont, qui viennent, je ne peux les compter.“ (Djébar 1980: 62) Wesentlich eindeutiger verweist jedoch der Hammam im dritten Teil der Novelle auf den Harem. Denn in beiden Fällen handelt es sich um eine Örtlichkeit, an der sich die algerischen Frauen nicht verschleiern müssen und in der sie von der (männlichen) Außenwelt isoliert sind. Hier verhalten sich die weiblichen Protagonisten der Novelle ähnlich frei wie die Frauengestalten, die Picasso abgebildet hat. So verkündet Baya den anderen Frauen im Dampfbad: „La liberté [...] qui sort de la chambre chaude... [...] Retrouver l'eau qui court, qui chante, qui se perd, elle qui libère mais peu à peu, en chacune de nous.“ (Djébar 1980: 101f.) Im zweiten Interludium tanzen junge Algerierinnen zum Gesang des „chanteur algérois le plus populaire“ (Djébar 1980: 88). Dies weckt fast unweigerlich Assoziationen mit den tanzenden Frauen auf Picassos Bearbeitungen von Delacroix' Gemälde(n).

Daneben besteht der referentielle Bezug auf die pikturalen Prätexte auch in einer *transposition d'art*, nämlich in der Anwendung von Prinzipien der Malerei – vornehmlich der Malerei Picassos – auf die *écriture*.⁵ Der Leser wird in der vorliegenden Novelle beispielsweise mit ganz unterschiedlichen Frauengestalten konfrontiert, die ihm jeweils Einblicke in ihr Leben geben. Die hieraus resultierende Fragmentarität ist der kubistischen Fragmentierung in Picassos Gemälde nicht unähnlich, bzw. sie stellt deren Überführung aus dem visuellen in den verbal-skripturalen Code dar. Dasselbe gilt auch für die chaotische Darstellung, die sowohl das Bild als auch den Text charakterisiert. Zugleich entspricht die Pluralisierung der Konzeption von Weiblichkeit in der Novelle der Pluralisierung der Haremsdarstellung in Picassos zahlreichen Bearbeitungen von Delacroix' *Femmes d'Alger dans leur appartement*: „Ces femmes différentes [scil. Sarah, Anne, Leïla, Baya, Sonia, la vieille masseuse de hammam; B. N.], venues d'horizons divers, marquent une volonté d'ouverture, le refus d'un prototype féminin unique [...].“ (Lorenz 1998: 227)

ABSCHLIESSENDE BETRACHTUNG

Seit dem 18. Jahrhundert ist der Orient ein beliebtes Motiv in der Literatur und Malerei, und zwar vor allem im Rahmen des Exotismus-Diskurses. Dies gilt im Besonderen für Frankreich, wo der Orient aufgrund der französischen Kolonialpolitik im 19. Jahrhundert verstärkt präsent ist. Spätestens seit dem 19. Jahrhundert lässt sich im Bereich des Orientalismus vielfach das Phänomen einer *transposition d'art* beobachten: Häufig wird das orientalisierende Motiv aus dem visuellen in den skriptural-verbalen Code überführt. Dies wurde anhand des Haremsmotivs aufgezeigt, und zwar am Beispiel der *Femmes d'Alger dans leur appartement* von Eugène Delacroix (1834/49), Pablo Picasso (1954/55) und Assia Djébar (1980). So unterschiedlich Delacroix, Picasso und Djébar mit dem Haremsmotiv auch umgegangen sind, so ist ihnen doch gemein, dass sie dieses politisch aufladen: Der Harem symbolisiert die Kolonisierung Algeriens durch die Franzosen (Delacroix), den algerischen Unabhängigkeitskrieg (Picasso) und die aktuelle Situation der Frauen in Algerien, deren Darstellung an Montesquieus Konzeption des *despotisme oriental* erinnert (Djébar). Delacroix und Picasso geben dabei mit ihren piktoralen Haremsdarstellungen die beiden Pole vor, in deren Spannungsfeld sich die weiblichen Protagonisten in Djébars Novellensammlung bewegen. Djébar hat damit nicht nur die piktoralen Haremsdarstellungen von Delacroix und Picasso in das Medium der Literatur übertragen, sondern diese zugleich aus einer weiblichen Perspektive in den Blick genommen: „*Femmes d'Alger dans leur appartement* marque l'émergence d'une écriture disant les histoires des femmes algériennes, faisant dire et chanter l'histoire de l'Algérie par des voix féminines.“ (Lorenz 1998: 232)

ANMERKUNGEN

- ¹ Zu diesem Gegendiskurs vgl. Yeazell (2000: 88f.). Vor allem Autorinnen haben im Viktorianischen Zeitalter den Harem in Verbindung mit der Vorstellung weiblicher Freiheit gebracht.
- ² Zu diesem Kontext vgl. Förschler (2010: 204) und Gharbi (2004: 67).
- ³ Zum politischen Kontext der Entstehung vgl. Djébar (1980: 259): „Alors que débutait à peine la guerre de libération en Algérie, Picasso va vivre, de décembre 1954 à février 1955, quotidiennement dans le monde des Femmes d'Alger de Delacroix. Il s'y confronte et bâtit autour des trois femmes, et avec elles, un univers complètement transformé: quinze toiles et deux lithographies portant le même titre.“
- ⁴ Zum Aspekt der Befreiung vgl. Hoffer (2001: 161).
- ⁵ Zu Djébars intermedialer Schreibweise vgl. Gharbi (2004: 79): „Djébar a médiatisé les codes picturaux [...] dans la première nouvelle [...].“

BIBLIOGRAPHIE

- Arama, Maurice (2006): *Delacroix. Un voyage initiatique*. Paris: Éditions Non Lieu.
- Baudelaire, Charles (1954): *Œuvres complètes*. Édition de Y.-G. Le Dantec. Paris: Gallimard.
- Baudelaire, Charles – Gautier, Théophile (1998): *Correspondances esthétiques sur Delacroix*. Paris: Éditions Oblia.

- Berg, William J. (2007): *Imagery and Ideology. Fiction and Painting in Nineteenth-Century France*. Newark: University of Delaware Press.
- Bohls, Elizabeth A. – Duncan, Ian (Hrsg.) (2005): *Travel Writing 1700–1830. An Anthology*. Oxford: University Press.
- Daix, Pierre (1977): *La vie de peintre de Pablo Picasso*. Paris: Éditions du Seuil.
- Delacroix, Eugène (1932): *Journal I (1822-1852)*. Hg. v. André Joubin. Paris: Librairie Plon.
- DelPlato, Joan (2002): *Multiple Wives, Multiple Pleasures. Representing the Harem, 1800–1875*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.
- Djebar, Assia (1980): *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris: Albin Michel.
- Elias, Norbert (1983): *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Fallaize, Elizabeth (2008): Translating Delacroix: Assia Djebar's *Les femmes d'Alger dans leur appartement*. In: *Australian Journal of French Studies*, Vol. 45, No. 2, S. 110–124.
- Förschler, Silke (2010): *Bilder des Harem. Medienwandel und kultureller Austausch*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag.
- Gharbi, Farah Aïcha (2004): *Femmes d'Alger dans leur appartement* d'Assia Djebar: une rencontre entre la peinture et l'écriture. In: *Études françaises*, vol. 40, n° 1, S. 63–80.
- Grigsby, Darcy Grimaldo (2001): *Orients and Colonies. Delacroix's Algerian Harem*. In: Wright, Beth S. (Hg.): *The Cambridge Companion to Delacroix*. Cambridge: University Press, S. 69–87.
- Hagen, Rose-Marie und Rainer: *What Great Paintings Say*. 2 vols. Köln: Taschen.
- Harper, Mary J. (1996): The Poetics and Politics of Delacroix's Representation of the Harem, in *Women of Algiers in Their Apartment*. In: Ackerman, Gerald M. (Hg.): *Picturing the Middle East. A Hundred Years of European Orientalism*. New York: Dahesh Museum, S. 53–79.
- Hoffer, Pamela (2001): Delacroix, Picasso et Djebar sur *Femmes d'Alger dans leur appartement*: Voyeurisme et libération à travers une optique cixousienne. In: *Études francophones* 16/1, S. 159–168.
- Jullian, Philippe (1977): *Les Orientalistes: la vision de l'Orient par les peintres européens au XIXe siècle*. Fribourg: Office du Livre.
- Klinkenberg, Michael F. (2009): *Das Orientbild in der französischen Literatur und Malerei vom 17. Jahrhundert bis zum ‚fin de siècle‘*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Lorenz, Denise (1998): A la recherche d'une image. In: Armbruster, Claudius/Hopfe, Karin (Hg.): *Horizont-Verschiebungen. Interkulturelles Verstehen und Heterogenität in der Romania*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, S. 233–233.
- Montagu, Mary Wortley (1861): *The Letters and Works*. Ed. by Lord Wharnccliffe. 2 vols. London: Henry W. Bohn.
- Montesquieu (1995): *Œuvres complètes*. Édition de Roger Caillois. 2 vols. Paris: Éditions Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- O'Beirne, Emer (2003): Veiled Vision: Assia Djebar on Delacroix, Picasso, and the *Femmes d'Alger*. In: *Romance Studies*, Vol. 21 (1), S. 39–51.
- Porterfield, Todd (1998): *The Allure of Empire. Art in the Service of French Imperialism 1798–1836*. Princeton: University Press.
- Thornton, Lynne (1993): *La Femme dans la peinture orientaliste*. Paris: ACR Édition.
- Vauday, Patrick (2006): *La décolonisation du tableau: art et politique au XIXe siècle : Delacroix, Gauguin, Monet*. Paris: Éditions du Seuil.
- Weiner, Sigrid (2004): *Der Harem. Refugium oder Gefängnis für die Frauen im Osmanischen Reich*. Köln: Önel-Verlag.
- Yeazell, Ruth Bernard (2000): *Harems of the Mind. Passages of Western Art and Literature*. New York/London: Yale University Press.

The harem – on intercultural and intermedia exchange processes in the development of Western orientalism since the 18th century

Orientalism. Harem. Delacroix. Picasso. Djebbar. Intermedial transfer.

During the 17th century, orientalism entered the domain of European literature and art; and in the Age of Enlightenment, many literary texts and paintings dealt with orientalist motifs such as the harem. This tendency was intensified in the course of the 19th century, especially in France, which intended to colonize the Maghreb. Colonialism was also reflected and often glorified in contemporary literature and art. In *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1834/1849), Eugène Delacroix familiarized the French with the concept of the Algerian harem. In 1954–1955 and therefore shortly after the outbreak of the Algerian War of Independence, Delacroix's painting served Pablo Picasso as a model for a series of paintings and lithographs. And in 1980, Assia Djebbar transferred these pictorial representations of the Algerian harem into the verbal code in her collection of short stories entitled *Femmes d'Alger dans leur appartement*. In the epilogue of this collection, Djebbar commented on Delacroix's and Picasso's vision of the Arab women in order to draw attention to the actual situation of her female compatriots. For this reason, her intermedial transfer and her interpretations of Delacroix's and Picasso's paintings are not impartial.

PD Dr. Beatrice Nickel
Institut für Romanische Literaturen I
Universität Stuttgart
Keplerstraße 17
70174 Stuttgart
Germany
beatrice.nickel@gmx.de