GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Gender – Bilder – Sanaa : Eine Ethnographie

Linke, Irina Maria

2015

https://doi.org/10.25595/1189

Hochschulschrift / academic publication

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Linke, Irina Maria: *Gender – Bilder – Sanaa : Eine Ethnographie*. Humboldt-Universität zu Berlin, 2015. DOI: https://doi.org/10.25595/1189.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here: https://doi.org/10.18452/18196

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Gender – Bilder – Sanaa. Eine Ethnographie

D i s s e r t a t i o n
zur Erlangung des akademischen Grades

Doctor philosophiae
(Dr. phil.)

eingereicht

an der Philosophischen Fakultät I
der Humboldt-Universität zu Berlin

von Irina Maria Linke

Datum der Disputation: 14. Oktober 2015

Der Präsident der Humboldt-Universität zu Berlin
Prof. Dr. Jan-Hendrik Olbertz
Der Dekan der Philosophischen Fakultät I
Prof. Michael Seadle, PhD

Gutachter

Erstgutachter: Prof. Dr. Wolfgang Kaschuba
(Humboldt-Universität zu Berlin)
Zweitgutachter: Prof. Dr. Jürgen Straub
(Ruhr-Universität Bochum)

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis v
Hinweise zur Transliteration vi
Hinweise zur Transkription vii

EINLEITUNG 1

1 IN DIE LANDSCHAFT UND IHRE BILDERWELT 21

1.1 Sanaa 21
Konstruktion des Forschungsfeldes 22
Historischer Kontext 30
Soziales Gefüge 37
Frauenaktivismus 47
Bildpolitik und Verschwinden 52
1.2 Visuelle Kontexte 59
Einführung medialer Bilder 60
Islamisches Bilderverbot? 72
Formen des sozialen Blicks 75

2 BILDERFAHRUNGEN: THEORIE UND METHODE 79

2.1 Der dokumentarfilmische Zugang 79
Analysieren und Befragen mit filmischen Mitteln 80
Die Darstellung von Unsichtbarkeit 86
Visuelle Tabus 89
2.2 Visuelle Anthropologie 93
Vom ethnographischen Film zu Visual Culture 94
Zum Bildbegriff 98
Blick und Blickregime 104
2.3 Weitere konzeptionelle Kontexte der Bilderfahrung 112
Geschlechterspezifische Räume und Gender 113
Soziale Repräsentationen und Wissen 122
Transkription, Übersetzung und Interpretation 126

3 BILDERHANDELN IN SOZIALEN RÄUMEN 133

3.1 Die Dichterin – Filmsituation 1 137
Das Schreiben hinter dem Schleier 139
Bilder als Vorhut 145
Exkurs: Gesichtsschleier und soziale Zeitlichkeit 154
3.2 Frauenaktivistinnen – Filmsituation 2 157
Eine Frage des Vertrauens 161
Der Name als Dilemma 165

4 DAS „BILD“ DER FRAU IN DEN JEMENITISCHEN MEDIEN 173

4.1 Kategorien der Kritik – Filmsituation 2 178
„Blickfang“ versus „Denken“ 179

Opfer der Gesellschaft 181
Rechte und Religion 184
Verantwortung für die Bilder 188
4.2 Typisierung von Frauenbildern – Filmsituation 2 191
Die Frau im Dorf: unterdrückt und verbittert 194
Die Frau im Dorf: stark, schamvoll und gut 196
Exkurs: Schauspiel 197
Die aufreizend Gekleidete mit offenem Haar 199
Die gebildete und erfolgreiche Frau 201

5 DIE BEWÄLTIGUNG DES SATELLITENFERNSEHENS 205

5.1 Metaphern des Einflusses – Filmsituation 2 208
Der Topos Einfluss 210
Das „weiße Blatt“ 213
Ṯaqāfa: Kultur, Wissen, Bildung 220
5.2 Die Moderatorin – Filmsituation 3 224
In der Sichtungsabteilung 227
Arbeitsplatz Fernsehen 235
Der gute (An-)Blick 240

6 REPRÄSENTATIONEN DER UNSICHTBARKEIT 247

6.1 Die jugendliche Zuschauerin – Filmsituation 4 249
Fremdbilder 251
Selbstbilder 257
Ein normaler Moderator 260
Unnötige Moderatorinnen 264
6.2 Das Fernsehen als Passage – Filmsituation 2 269
Das Unsichtbar-Werden der berühmten Moderatorin 270
Der eigene Fernsehauftritt 274
Der „richtige Eingang“ 277

SCHLUSSBETRACHTUNGEN UND AUSBLICK 281

Anlage 1: Arbeitstranskription (Beispiel) 300
Anlage 2: Segmentlisten 302
Literatur- und Quellenverzeichnis 307

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Karikatur – „Ohne Kommentar“ 1
Abbildung 2: Header-Grafik der Website des Women National Committee 56
Abbildung 3: Karikatur – Qatrunde unter Frauen 291

Hinweise zur Transliteration

Die Transliteration erfolgt nach den Regeln der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft (DMG) [Siehe: <http://www.islam.uni-kiel.de/studium-und-lehre/arbeit/arbeitshilfen/umschriftregeln-arabisch-kiel>].

Für arabische Begriffe, die in der deutschen Sprache regelmäßig vorkommen, verwende ich die gebräuchliche Schreibweise (zum Beispiel: Hadith, Sanaa, Ramadan). Eine Ausnahme davon wird bei Wörtern gemacht, bei denen das deutsche Wort eine enge Bedeutung hat, die ich im Sinne lokaler Bedeutungen aufbrechen will (zum Beispiel: *ḥijāb*, *šayḫ*, *imām*).

Hinweise zur Transkription

Für die Darstellung der Zitate aus den Transkripten gelten die folgenden Transkriptionszeichen:

Ak**zent**	Akzentuierung: Sehr starke Akzente sind durch fette Schrift gekennzeichnet.
/	Unvermittelter Abbruch/Neubeginn.
((alle lachen))	Para- und außersprachliche Handlungen und Ereignisse.
(jetzt)	Vermuteter Wortlaut.
( )	Unverständliche Passage je nach Länge.
(.) (..) (...)	Pausen unter zwei Sekunden.
((2s))	Anzahl der Sekunden Pause.
[f.] [m.]	Hinweis auf das Genus (feminin, maskulin) im arabischen Original, wenn es in der deutschen Übersetzung nicht mehr sichtbar ist.
⌊	Überlappende Sprache: kennzeichnet den exakten Punkt, an dem die eine zu sprechen beginnt, während die andere noch redet. Wenn der Sprecherinnenwechsel sich unauffällig und hintereinander vollzieht, wird er durch Zeilenumbruch gekennzeichnet. Nur bei auffälligen Überschneidungen gibt es Einrückungen.

Diese Transkriptionszeichen entsprechen einer Vereinfachung des für die arabisch-deutschen Arbeitstranskriptionen entwickelten Transkriptionssystems. Die Vereinfachungen dienen der Lesbarkeit. Während Satzzeichen in den arabischen Originaltranskripten der Darstellung von Tonhöhenbewegung am Einheitende dienten, dienen sie hier als konventionelle Satzzeichen. Der Zeilenumbruch nach Sinneinheiten wurde zugunsten eines Fließtextes aufgegeben.

Einleitung

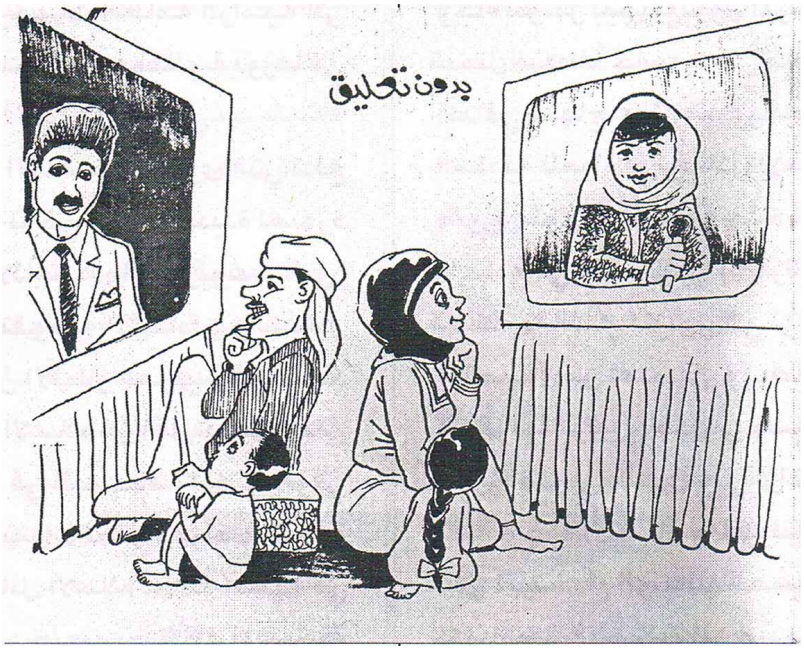


Abbildung 1: Karikatur – „Ohne Kommentar“

(i)

Diese Karikatur (Abb. 1)[1] soll zum Gegenstand der Dissertation hinführen. Sie stellt eine Fernsehidylle auf jemenitische Art dar: Ein Mann, eine Frau, ein Mädchen und ein Junge sitzen beim Fernsehschauen zusammen, vielleicht eine Kleinfamilie. Kleidung und Sitzhaltung weisen sie als jemenitisch aus. Der Mann trägt die nationale Tracht der Männer, ein langes weißes Gewand, darüber ein Jackett, um den Kopf ein gewickeltes Tuch. Die Frau trägt ein Hauskleid, darunter lange Hosen und um den

1 Karikatur aus der jemenitischen Medienzeitschrift *Mutābaʿāt iʿlāmīya* [Medien Follow-ups], Nr. 68 (2004), S. 36.

Kopf ist ein schwarzes elastisch gewobenes Baumwolltuch gewunden. Dieses trägt sie unter das Kinn gezogen, so dass das Gesicht frei ist, sie sind unter sich, entspannt. Sie sitzen auf dem Boden. Die Gesichter sind den Fernsehbildschirmen interessiert zugewandt, sie strahlen Zufriedenheit und Entspannung aus. Ungewöhnlich erscheint die Aufteilung des Raumes: Mann und Junge sitzen Rücken an Rücken mit Frau und Mädchen und gucken auf getrennte Fernsehbildschirme. Mann und Junge betrachten einen jemenitischen Moderator, Frau und Mädchen eine jemenitische Moderatorin. Oben mittig im Bild steht „Ohne Kommentar".

Es geht in dieser Karikatur um Geschlechtertrennung. Sie erinnert die westliche Betrachterin zum Beispiel an den Streit um die Fernbedienung, der dem Klischee nach entlang Gendergrenzen geführt wird. Die Männer wollen Fußball schauen, die Frauen eine Romanze, ein Problem, das durch ein zweites Fernsehgerät gelöst wäre. Doch hier geht es um etwas anderes als um Programmvorlieben, die Männer und Frauen voneinander trennen. Für genderspezifische Programminteressen hätte der Karikaturist sicherlich stärkere Bilder gefunden als die Konterfeie eines heimischen Fernsehsprechers und einer heimischen Fernsehsprecherin. Mann und Junge schauten dann zum Beispiel Nachrichten auf *Aljazeera* oder Sport auf dem saudischen *MBC*, Frau und Mädchen eine ägyptische Serie auf *Nile TV* oder ein Musikvideo auf dem libanesischen *LBC*.

Diese Ironisierung einer Rezeptionssituation stellt das Verhältnis der Jemeniten und Jemenitinnen zu Fernsehbildern dar. Die Karikatur erscheint rätselhaft, sie ist über die kulturellen Grenzen hinweg schwer zu verstehen und erschließt sich vielleicht auch für Araber/innen anderer Nationen nicht auf den ersten Blick. Für mich stellt sie das große Fragezeichen dar, das in Sanaa oft in Bezug auf die öffentliche Darstellung von Personen auftaucht. Es betrifft fotografische und filmische Bilder von Personen, nicht Zeichnungen und Karikaturen, und die elementare strukturelle Beziehung zu Bildern, die mit der Materialität des Mediums, mit Gender, Raum, Blicken – und Blickverboten – zu tun hat. In diesem Sinne geht es in der vorliegenden Arbeit zu Sanaa genau darum: Gender – im Spiegel des Umgangs mit filmischen und fotografischen Bildern.

(ii)

Der frühere Nordjemen, der lange Zeit weniger westlichem Einfluss als die anderen arabischen Länder ausgesetzt war, vollzog seit dem Beginn der 1990er Jahre eine rasante Einführung des Satellitenfernsehens und damit auf eine sehr plötzliche Art eine Konfrontation mit Bildern, die vom Westen verbreitet wurden oder vom westlichen Stil geprägt waren.[2] Während das Fernsehen ein öffentliches und entschleiertes Bild von Frauen aussendet (in Fernsehserien, Werbung, Modeschauen etc.), ist auf der Straße oder in den sozialen Räumen, in denen Männer und Frauen zusammentreffen, bei den Frauen der schwarze Mantel mit schwarzer Kopfbedeckung gang und gäbe, meist mit dem Gesichtsschleier, der nur die Augen freilässt. Dabei sind die Menschen keine passiven Rezipient/innen von Bildern, sondern nutzen neben Fernsehgeräten, Satellitenschüsseln und Fernsehprogrammen auch alle möglichen bildproduzierenden oder -reproduzierenden Geräte wie zum Beispiel Fotoapparate, Videokameras und heutzutage Handys. Diese gesamten Veränderungen des materiellen Umfeldes haben Anteil an einem großen medialen Umbruch in Sanaa, und die Einführung des Satellitenfernsehens ist als eine markante Zeitenwende im Bewusstsein der Menschen in Sanaa präsent. Über das Satellitenfernsehen und die Werbung sind sie hauptsächlich mit ausländischen, nicht-jemenitischen Bildern konfrontiert, während auf öffentlichen Bildern der eigenen Gesellschaft das Erscheinen von jemenitischen „entschleierten“ Frauen selten ist. Diese Kluft ist allgegenwärtig und spielt in ganz unterschiedliche Situationen des Alltags hinein.

Zuerst war ich als Dokumentarfilmerin nach Sanaa gekommen, Ende 1997, nach einem Studium der Visuellen Kommunikation an der Kunsthochschule in Hamburg. Auf unterschiedliche Weise hat mein erstes Studium die Ausrichtung meiner ethnologischen Interessen geprägt. Erstens ging es an der Kunsthochschule darum, mit dem Medium Film oder Video nicht nur zu arbeiten, sondern es in seiner Materialität (Bild, Ton, Format, Sprache etc.) und seiner gesellschaftlichen Rolle zu hinterfragen. Zweitens war ich als Dokumentarfilmerin vom *direct cinema* beeinflusst, dem sogenannten

2 Dies fiel mit dem Zweiten Golfkrieg (1990-1991) zusammen, der oft als globale mediale Umbruchsituation diagnostiziert wurde. Vor allem die politische Rolle der Medien und eine neue Gleichzeitigkeit von Kriegsereignissen und ihrer medialen Übertragung machten diese mediale Umbruchsituation aus.

„beobachtenden Dokumentarfilm“, dessen Entstehungsprozess von bestimmten Eigenschaften geprägt ist: langes Dabeisein, den Ereignissen folgen, kein Skript, keine Wiederholungen, möglichst keine Interviews, kein „allwissender“ Kommentar.

Ein Film soll etwas zeigen, eine Art des Denkens in Gang setzen. Schon die Frage nach der Bedeutung des Films erscheint zu viel, da sie der „Seele“ des wirkenden Bildes nicht gerecht wird. Im Fokus stehen Einzelfälle, kleinste Ereignisse, die in der Interaktion am eigenen Leib erlebt wurden. Für mich gehörte zum Filmen meist auch dazu, in eine fremde Sprache einzutauchen. Dabei war mir immer wichtig, dass die Gefilmten in ihrer eigenen Sprache zu Wort kommen. Auch wenn für den im Westen präsentierten Film eine Form der Übersetzung gefunden werden musste, sollte mit der Fremdheit der anderen Sprache bewusst umgegangen werden und die Originalsprache hörbar und präsent sein. Auch in Sanaa stand für mich außer Frage, dass ich mich mit den Jemenit/innen ausschließlich auf Arabisch unterhalte.

Bei meiner Ankunft war ich misstrauisch gegenüber einem „Jemenbild“, das das Land in einer pittoresken Vergangenheit gefangen hielt.[3] Bestimmte Bilder werden in sehr vielen Darstellung des Jemen als typisch wiederholt, die Lehmbauten, die Qat-Runden der Männer, ihre Tänze.[4] Besonderes Interesse des westlichen Publikums wecken Bilder von Frauen, Einblicke in ihre „verborgene“ Sphäre. Hier schwingen manchmal Fantasien vom Orient als Kulisse sexueller Ausschweifungen mit.[5] Tatsächlich wird der Alltag der Menschen durch „zeitgenössische Fakten“ bestimmt, zum Beispiel die Einbindung in die internationalen Märkte für Rohstoffe, Lebensmittel, Konsumgüter, Entwicklungshilfegelder, Informationen etc.

3 Fotobände werden beworben mit „cette civilisation située quasi hors du temps“ (Pascal u. Marie Maréchaux u. a., *Yémen*, neue Auflage von 2005) oder „a culture threatened by modern technology“ (dies.,*Impressions of Yémen*, erste Auflage 1997). Ähnliche Kritik wird auch an Filme und ethnographische Darstellungen herangetragen, zum Beispiel bei Johannes Fabian in *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object*, New York 1983, S. 154.

4 Vor der Revolution 1962 war der Jemen für ausländische Korrespondenten verschlossen gewesen. Die Seltenheit der Reisen von Diplomaten und Technikern führten daher üblicherweise zu einer Inflation außergewöhnlicher Beschreibungen. Jeder war überzeugt von der Wichtigkeit und der Besonderheit seines „Abenteuers“, ließ sich vom „Fremden“ blenden und übertrieb die Bildhaftigkeit seiner Beschreibungen. So sieht es die französische Journalistin Claude Deffarge, die direkt nach der Revolution zusammen mit dem Fotografen Gordian Troeller nach Sanaa gelangte. Siehe dies.,*Yémen 62-69. De la révolution sauvage à la trêve des guerriers*, Paris 1969, S. 12.

5 Pier Paolo Pasolinis Spielfilm *Erotische Geschichten aus 1001 Nacht* (1974) wurde teilweise im Jemen gedreht.

Mich interessierte: Was war das Verhältnis der Jemenit/innen zu Bildern, auf denen sie zu sehen waren? Wie wurde die Veröffentlichung eigener Bilder vor Ort verhandelt? Welche Relationen von „fremd“ und „eigen“ spielten eine Rolle?

Ich beschloss, den lokalen Umgang mit den Bilderwelten vor dem Hintergrund der Konfrontation mit den Satellitenkanälen mit filmischen Mitteln zu ergründen: Wie gingen die Gesellschaft und insbesondere die Frauen mit dieser Bilderflut und mit der Verbreitung von Foto- und Videokameras um? Das Thema hatte bereits lokale Relevanz, denn unter den Formulierungen „Einfluss der Satellitenkanäle auf die jemenitische Gesellschaft“ und „Das Bild der Frau in den jemenitischen Medien“ war es in aller Munde.

Dabei wurde schnell deutlich: Wenn ich in Sanaa mit der Kamera unterwegs war, dann standen die Bilder, die ich filmte, automatisch im Kontext der Geschichte der Bilder, die sich der Westen vom Orient machte. Diese Beziehung ist durch ein Machtgefälle bestimmt, das vom kolonialen Blick bis zu der heutigen Übermacht westlicher Bilder und vor allem der ungleichen Verteilung der Produktionsmittel für Kino- und Fernsehbilder reicht. Bilder, die wir uns von „den Fremden“ machen, kommen als „fremde Bilder“ des Eigenen wieder bei „den Fremden“ an. Die dortigen Bildproduktionen, das eigene Fernsehprogramm sowie Bedeutungen und Bewertungen von Bildern sind nicht von diesen Wechselbeziehungen abgekoppelt. So hat im Austausch der Bilder zwischen dem Westen und dem „Orient“ die Figur der verschleierten oder entschleierten muslimischen Frau einen ganz besonderen Stellenwert und eine Genealogie, die auf die Kolonialzeit zurückgeht.[6] Muslimische Frauen wurden und werden als die Opfer von muslimischen Männern und dem Islam dargestellt.[7] Das Bild der „befreiten“, entschleierten afghanischen Frau wurde zum Beispiel Ende 2001 oft für die Legitimation des Krieges in Afghanistan benutzt – dann war auf dem Foto unter vielen afghanischen Frauen mit Burka eine Frau zu sehen, die ihr Gesicht zeigte, was suggerierte, dass auch die anderen die Burka über kurz oder lang ablegen würden.[8] Das Bild der entschleierten afghanischen Frau war damals ein Symbol der Niederlage der

6 Zur Genealogie dieser Figur siehe Vera Mackie, „Faces of Feminism in Transnational Media Space“, in: *Journal of Gender Studies*, Nr. 6 (2003), S. 1-18. <http://www.igs.ocha.ac.jp/igs2/igs/IGS_publication/journal/6/journal06001.pdf> (Zugriff am 19.07.2011).

7 Ein Beispiel dafür ist das *Fitna* Video des anti-islamischen niederländischen Politikers Geert Wilders.

8 Mackie, „Faces of Feminism in Transnational Media Space“, S. 7.

Taliban.[9] Im deutschen Bundestag konnte ein Hinweis auf die Bilder „befreiter" afghanischer Frauen Beifall über Parteigrenzen hinweg auslösen, als dort die Beteiligung der Bundeswehr an der *Operation Enduring Freedom* im Rahmen der NATO beschlossen wurde.[10] Solche Bilder werden im Kontext einer westlichen Logik produziert, für ein westliches Publikum und im Hinblick auf ihre Wirksamkeit dort.[11] Aus dem Bild der verschleierten Frau wird ein moralisches Urteil abgeleitet. Der Schleier wird im Westen oft als eine praktische visuelle Metapher für das Konzept der Unfreiheit benutzt und gelesen. Genauso befinden auch die medialen Bilder jemenitischer Frauen sich in einem globalen Spannungsfeld, das dem beschriebenen ähnelt und das die Bildbedeutungen und Bildbeziehungen im lokalen Kontext von Sanaa mitbestimmt. Deswegen lohnt es sich, die Bedeutungen, die den Bildern in einem lokalen Kontext gegeben werden, zu untersuchen.

Die Feldforschung fand hauptsächlich zwischen März 2000 und März 2001 statt. Zuvor hatte ich für meine Diplomarbeit bereits 1997/98 sechs Monate in Sanaa verbracht. Ein zusätzlicher zweimonatiger Aufenthalt in 2007 gab mir die Möglichkeit, Veränderungen zu beobachten und Interpretationen im Feld zu überprüfen. Es liegen also sowohl 9/11 als auch die Revolution im Frühjahr 2011 zwischen der Feldforschung und dem Erscheinen dieses Textes. Seit der Zeit der Feldforschung gab es in der Bilder- und Medienlandschaft in Sanaa gravierende Veränderungen. Die Verbreitung von Handys mit Kamera, die Vervielfachung internationaler Satellitensender, die Liberalisierung des jemenitischen Fernsehmarktes ab 2007 sowie die stets zunehmendes Ausweitung des Internets und sozialer Netzwerke gehören zu den auffälligsten Veränderungen. Besonders Facebook ist ein wichtiges Medium der Information und des Austauschs geworden, für Männer und Frauen.

Die Daten, auf denen die Analysen in den Kapiteln 3-6 beruhen, stammen aus der Zeit der Feldforschung, als es in Sanaa zwar eine Vielzahl ausländischer Satellitenkanäle aber nur einen einzigen jemenitischen Satellitenkanal gab. Meine Erkenntnisse

9 Beispiele: Titelbild des *Time Magazine*, 03.12.2001; John Stanmeyer, *Kabul Unveiled – Photo Essay*, 15.11.2001. <http://www.time.com/time/photogallery/0,29307,1947784,00.html> (Zugriff am 22. Juli 2011).

10 Deutscher Bundestag, *Plenarprotokoll 14/202*, Sitzung vom 16.11.2001.

11 Ein knappes Jahrzehnt später wurde der mediale Einsatz solcher Bilder weiterhin strategisch geplant, um die Zustimmung zum Einsatz in Afghanistan aufrecht zu erhalten. „CIA Report into Shoring up Afghan War Support in Western Europe", Release date: 26.03.2010, <http://wikileaks.org/file/cia-afghanistan.pdf> (Zugriff am 22.07.2011).

zu Strukturen der Sichtbarkeit in Bezug auf Medien und Gender sind trotz medialer Umwälzungen nicht obsolet geworden. Vielmehr kann anhand der Ergebnisse meiner Forschung ein geschärfter Blick auch auf aktuelle Entwicklungen geworfen werden, wie ich insbesondere in den „Schlussbetrachtungen und Ausblick“ darstellen werde. Zur anhaltenden Relevanz dieser Untersuchung trägt bei, dass wegen der hohen Analphabetenrate im Jemen das Fernsehen nach wie vor wichtiger ist als das Internet.[12]

Die Feldforschung fand in Sanaa, Millionenstadt und Hauptstadt der Jemenitischen Republik, statt. Seit der Revolution 1962 hat die bis dahin von einer Mauer umschlossene Stadt ein explosionsartiges Wachstum, eine starke Zuwanderung und eine gewaltige flächenmäßige Ausdehnung erfahren. Einerseits herrscht in Sanaa ein Bewusstsein für die lange Geschichte der Stadt als religiöses Zentrum und Handelsplatz, andererseits steht die Stadt in der Gegenwart vor sozialen, wirtschaftlichen und ökologischen Herausforderungen, die sich seit meiner Feldforschung noch verschärft haben. In der Hauptstadt zeigen sich soziale, kulturelle und wirtschaftliche Gegensätze mit stärkerem Relief als anderswo im Jemen.

Ich verstand die Feldforschung als die Auslotung des Feldes auf der Suche nach Situationen, in denen der Widerspruch zwischen der Bilderflut öffentlicher Bilder entschleierter Frauen und dem Bemühen der Jemenitinnen um Unsichtbarkeit vor Fremden in Erscheinung trat.[13] Hier möchte ich nur einige Situationen stichwortartig anführen. In Schneidereien bestellten sich die Frauen Kleider aus den neusten Katalogen, in Läden für Konfektionsware kauften bis auf die Augen verschleierte Kundinnen Minikleider. In den Geschäftsstraßen war Werbung für internationale Produkte mit vielen weiblichen Werbeträgerinnen allgegenwärtig. In einer staatlichen Mädchenschule machten die Lehrer/innen das Satellitenfernsehen für zu viel Make-up, modische Accessoires, romantische Träumereien und die Vernachlässigung der Hausaufgaben verantwortlich. In einer Privatschule, deren Hofmauern mit Disney-Figuren bemalt

12 Auch Sakr schreibt, dass das Satellitenfernsehen im Gegensatz zum gedruckten Wort auch Analphabet/innen erreicht. Naomi Sakr, „The Potential of Satellite Television“, in: dies.,*Satellite Realms. Transnational Television, Globalization & the Middle East*, London u. New York 2001, S. 5. Der Anteil der Analphabet/innen in der jemenitischen Bevölkerung (ab Alter 15 Jahre) wird für das Jahr 2010 mit 63,9% angegeben. United Nations Development Programme, <https://data.undp.org/dataset/Adult-literacy-rate-both-sexes-aged-15-and-above-/x22y-8m6h> (Zugriff am 6. Juni 2014).

13 Das Verfahren lässt sich im Sinne des *theoretical sampling* beschreiben, ein Verfahren des Datensammelns in der *Grounded-Theorie*-Methodologie nach Glaser und Strauss, das mit Analyse und Theorieformulierung verschränkt ist. Barney Glaser und Anselm Strauss, *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*, New York 1967.

waren, wurde der Hof in der Pause zur Disco. Bei der Graduationsfeier eines universitären Studiengangs dokumentierte jede anwesende Familie mit Foto- und Videokameras ihre bis auf die Augen verschleierten Töchter. In den Fernsehstudios von Sanaa TV, bei der Produktion von Kinder- und Musikwunschsendungen, von Unterhaltungs- und Nachrichtenprogrammen präsentierten sich Moderatorinnen vor einem globalen Publikum, während manche männlichen Kollegen schon ihre Anwesenheit als Frauen in der Sendeanstalt verwerflich fanden. In den Häusern der Familien gab es Fernsehgeräte mit Satellitenempfang meist in mehreren Zimmern. In den Salons, in denen Gäste empfangen wurden, hingen vergrößerte und gerahmte Familienportraits, die in lokalen Studios aufgenommen worden waren und auf denen die Frauen und älteren Töchter fehlten. Die weiblichen Familienmitglieder bewahrten Fotos, die sie in Festtagskleidern und mit sichtbarem Haar zeigten, sorgsam versteckt auf. In den Kleiderschränken der Mädchen hingen Kleider, die denen von Serienheldinnen nachempfunden waren.

Mit der Kamera war ich Teil des medialen Umfeldes. Durch das Filmen zettelte ich ein Öffentlich-Werden an, aktivierte Mechanismen der Grenzziehung oder der Abgrenzung. Durch meine physische Anwesenheit mit der Kamera war das Thema Fremd- und Selbstbilder gleichsam permanent präsent. Ich beobachtete und filmte keine standardisierten Situationen, sondern gefundene Situationen, Einzelfälle, die manchmal auch den Charakter eines Sonderfalls hatten.[14] Es sollten möglichst „natürliche“ Situationen sein, in denen Frauen oder Mädchen mit Bildern umgingen oder sich zu Bildern äußerten. Aus den vielen Monaten Feldforschung und ungefähr 45 Stunden gefilmtem Material habe ich schließlich vier Filmsituationen[15] ausgewählt und als Datenmaterial für vertiefte Interpretationen genutzt. Diese sind Gegenstand der Kapitel 3 bis 6.

Die Kriterien der Auswahl der vier gefilmten Situationen aus diesem umfangreichen audiovisuellen Material waren atmosphärische Dichte, Intensität, Eigendynamik, der thematische „Bildbezug“ sowie die Kontraste zwischen den Situationen. „Filmsituation“ bedeutet hier zunächst einen Ausschnitt aus dem filmischen Rohmaterial, als ungeschnittenes Material, das weitgehend durchgängig gefilmt ist. Durch die Interpre-

14 Nach Erving Goffman eignen sich standardisierte Befragungen nicht zur Erforschung der sozialen Wirklichkeit. Man muss versuchen, sich den sozialen Phänomenen in möglichst „natürlichen“ Situationen zu nähern. Zur Forschungsstrategie Goffmans gehört es, Extreme, Abweichungen und Krisen zum Verständnis von Normalformen zu nutzen. Herbert Willems, „Erving Goffmans Forschungsstil“, in: Uwe Flick et al. (Hg.), *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*, Reinbek 2003, S. 42-51, S. 45.

15 Insgesamt circa 174 Minuten.

tation und ihre Ausarbeitung in diesem Text wird der Materialausschnitt dann zu einer „interpretierten Filmsituation“. Auf die Vertiefung der vier Einzelfälle und auf das interpretative Verfahren werde ich im Folgenden eingehen. Vorgreifend möchte ich erwähnen, dass die zwei entscheidenden methodischen Merkmale des Vorgehens, sowohl der filmische Zugang als auch das wissenssoziologisch fundierte hermeneutische Verfahren in der Medienethnographie unüblich sind, womit die angewandte Methodologie in mehrerlei Hinsicht innovativ ist.

Die Arbeit leistet einen Beitrag zum Forschungsfeld von Frauen und Gender in arabisch-muslimischen Gesellschaften. Sie behandelt den regionalen Kontext von Sanaa und trägt so zur Binnendifferenzierung weiblicher Lebenswelten im arabisch-muslimischen Kontext bei. Zum anderen ist sie ein Beitrag zur Medienforschung im Nahen und Mittleren Osten, insbesondere was ethnographische Zugänge zu Medienpraxen betrifft.

Von Naomi Sakr stammt eine grundlegende Arbeit zu den regionalen und transnationalen Kräften, die hinter der Entwicklung des Satellitenfernsehens im Nahen und Mittleren Osten stehen.[16] Sie behandelt ökonomische, politische und technologische Aspekte aus der Warte der nationalen und privaten Medienunternehmen. Der Jemen taucht hier nur in statistischen Tabellen auf, die die Region insgesamt betreffen. Wird, wie bei Sakr, die Seite der Produktion als Perspektive gewählt, bleibt die Interaktion der Zuschauer/innen mit den Satellitenkanälen außen vor.[17] Seit den 1990er Jahren entstanden jedoch auch ethnographische Arbeiten mit dem Fokus darauf, wie Zuschauer/-innen sich transnationales Fernsehen aneignen, und die Aufmerksamkeit wurde auf die Gebrauchsweisen und die Interpretationen von medialen Texten gelenkt.[18]

Befürworter/innen ethnographischer Methoden für die Erforschung der Medien argumentierten, dass man die Menschen fragen müsse, wie sie mit dem Fernsehen in Berührung kommen, es benutzen, interpretieren, genießen, wie sie darüber denken und sprechen. Dafür müsse man Mikrosituationen und tatsächliche Zuschauer/innen

16 Naomi Sakr, *Satellite Realms. Transnational Television, Globalization & the Middle East*, London u. New York 2001.

17 Ebd., S. 190. Auch die Online-Ausgabe der Zeitschrift *Transnational Broadcasting Studies*, die seit 1998 erscheint, hat sich fast ausschließlich mit dem Bereich der Produktion befasst. Walter Armbrust, „Letter from the Editor“, in: ders. (Hg.) *Transnational Broadcasting Studies. Satellite Broadcasting in the Arab and Islamic Worlds*, Vol. 1 (2005), S. 1-3.

18 Die Ethnographie begann ab Anfang der 1990er Jahre die Rezeptionsforschung zu beeinflussen und Kritikpunkte an sie heranzutragen.

betrachten.[19] Mit der ethnographischen Medienforschung hat sich die Konzeptionalisierung der Zuschauer/innen von passiven Empfänger/innen zu aktiven Übersetzer/-innen gewandelt.[20] So wird zum Beispiel bei Daniel Millers Studie zu Trinidad aus der importierten Seifenoper *Dallas* ein Schlüsselinstrument der Erfindung einer hochspezifischen Bedeutung der lokalen Kultur.[21]

Einige medienethnographische Studien wurden in arabischen Länder durchgeführt.[22] Karin Werner hat Medienpraktiken von Islamistinnen in Kairo erforscht.[23] Insbesondere die Rezeption und die Produktion spezifischer Fernsehserien waren Gegenstand wichtiger ethnologischer Arbeiten zum Mittleren Osten. Lila Abu-Lughod hat eine Ethnographie populärer ägyptischer Serien unternommen und dafür Mikrosituationen untersucht. Für sie sind die lokalen Kontexte, in denen das Fernsehen untersucht werden kann, so verschiedenartig, dass keiner davon alleine dafür stehen kann, was Fernsehen in einem Land wie Ägypten bedeutet.[24] Christa Salamandra hat zu syrischen Serien geforscht und begann Anfang der 1990er Jahre mit der Rezeption der Ramadanserie als singuläres Ereignis, auf das sich ein nationales Publikum bezog.[25] Doch schon 2001 konnten die Syrer/innen, aufgrund der Produktionssteigerung in der Fernsehindustrie, auf immer mehr Kanälen, zwischen 25 syrischen Ramadanserien wählen. Ein fragmentiertes Publikum bezog sich nun nicht mehr auf „die Ramadanserie" als singuläres Ereignis, und so sind diese Zugänge für die Forschung weniger ergiebig

19 Ien Ang, *Desperately Seeking the Audience*, London 1991, S. 162.

20 Zum „aktiven Konsumenten" siehe u. a.: Roger Silverstone u. Eric Hirsch, *Consuming Technologies. Media and Information in Domestic Spaces*, London u.a. 1992; James Lull, „The Active Audience", in: ders. *Media, Communication, Culture: A Global Approach*, Cambridge 1995, S. 87-112.

21 Daniel Miller, „The Young and the Restless in Trinidad. A Case of the Local and the Global in Mass Consumption", in: Silverstone u. Hirsch (Hg.), *Consuming Technologies*, S. 163-182.

22 Dazu kommen Studien zu arabischem Satellitenfernsehen unter Migrant/innen in Frankreich, Dänemark und Schweden. Siehe Sakr, *Satellite Realms*, S. 25.

23 Karin Werner, „Medienpraktiken als Lebenstechnik. Wie Islamistinnen in Kairo ihre Wirklichkeit organisieren", in: *Nord-Süd aktuell*, Nr. 4 (1997), S. 691-698.

24 Lila Abu-Lughod, *Dramas of Nationhood. The Politics of Television in Egypt*, Chicago u. London, 2005. Zuvor von derselben Autorin: „Du réalisateur au spectateur: la politique des feuilletons égyptiens", in: *Égypte/Monde arabe* 4 (1995), S. 43-57; „The Interpretation of Culture(s) after Television", in: *Representation* 59 (1997), S. 109-134.

25 Siehe u. a.: „Arab Television Drama Production in the Satellite Era", in: Diana I. Rios u. Mari Castañeda (Hg.), *Soap Operas and Telenovelas in the Digital Age: Global Industries, Hybrid Content, and New Audiences*, New York 2011; dies., „Television and the Ethnographic Endeavor: The Case of Syrian Drama", in: *Transnational Broadcasting Studies*, Vol. 14 (2005), S. 4-17, <http://tbsjournal.arabmediasociety.com/Archives/Spring05/abstractsalamandra.html> (Zugriff am 22. Mai 2014); dies., „Consuming Damascus: Public Culture and the Construction of Social Identity", in: Walter Armbrust (Hg.), *Mass Mediations: New Approaches to Popular Culture in the Middle East and Beyond*, Berkeley u.a. 2000; dies., „Moustache Hairs Lost: Ramadan Television Serials and the Construction of Identity in Damascus, Syria", in: *Visual Anthropology*, Vol. 10, 2-4 (1998).

geworden.[26] Als Ausweg schlug Salamandra vor, sich mehr der Fernsehindustrie zuzuwenden, auch weil die Fernsehmacher/innen nicht nur Produzent/innen, sondern auch passionierte und kritische Zuschauer/innen seien.

Die genannten Arbeiten beziehen sich auf Zentren der Medienproduktion, Kairo, das „Hollywood am Nil", und Damaskus, das seit den frühen 1990er Jahren in der Serienproduktion mit Kairo konkurrierte. Bei diesen ethnographischen Studien geht es meist um die Rezeption von Eigenproduktionen oder um einen klar definierten Korpus von Medientexten. In Sanaa, besonders im Zeitalter des Satellitenfernsehens, stellt sich der Bezug zu jemenitischen Produktionen jedoch völlig anders dar als in Damaskus oder Kairo, da im Satellitenfernsehen hauptsächlich nicht-jemenitische Sendungen und Kanäle angeschaut werden. Deshalb wird in der vorliegenden Arbeit der Bezug zu den Bildern des Fernsehens im Rahmen eines phänomenologischen Zugangs zu Bildern im Allgemeinen verhandelt, so dass insbesondere an die Bereiche Visualität, Blick und Performance[27] angeknüpft wird.

Der Jemen ist ein Stiefkind der arabischen Medienforschung. Es sind hauptsächlich jemenitische Fachleute, die über die jemenitischen Medien geforscht haben, zum Beispiel ʿAbdallāh Yaḥyā az-Zain[28] über Medien und Meinungsfreiheit[29] oder Amatalrauf al-Sharki in ihrer Dissertation von 1992 über jemenitische nationale Medien als Instrument der ländlichen Entwicklung.[30] Außerdem untersuchte Najwa Adra die Ankunft des nationalen Fernsehens in einem Dorf im jemenitischen Hochland im Jahre 1979.[31] Diese Arbeiten nahmen jedoch noch nicht das Satellitenfernsehen in den Blick, das sich als brisantes lokal-globales Spannungsfeld erweist. Michaela Kehrer erörterte medientheoretische Perspektiven unterschiedlicher Globalisierungstheorien am Fall

26 Christa Salamandra, „Television and the Ethnographic Endeavor", S. 6. Zur Fragmentation des Publikums als Herausforderung für die Rezeptionsforschung siehe auch: Ien Ang, „Radikaler Kontextualismus und Ethnographie in der Rezeptionsforschung", in: Andreas Hepp u. Rainer Winter (Hg.), *Kultur - Medien - Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*, Opladen 1997, S. 85-102.

27 zum Beispiel: Sherifa Zuhur, *Colors of Enchantment: Theater, Dance, Music, and the Visual Arts of the Middle East*, Kairo u. New York 2001.

28 Die Namen arabischer Autor/innen werden je nach Publikationssprache in Transliteration oder in der jeweiligen europäischen Publikationssprache angegeben. In letzterem Fall wird die von den Autor/innen selbst verwandte Schreibweise benutzt.

29 ʿAbdallāh Yaḥyā az-Zain, *al-iʿlām wa ḥurriyat at-taʿbīr fi al-yaman 1974-1990* [Medien und Meinungsfreiheit im Jemen 1974-1990], Beirut 1992.

30 Amatalrauf H. al-Sharki, *Les médias yéménites: un instrument de développement rural*, Thèse de doctorat, Université de Paris VII, 1992.

31 Najwa Adra, „The 'Other' as Viewer: Reception of Western and Arab Televised Representations in Rural Yemen", in: Peter I. Crawford u. Sigurjon Baldur Hafsteinsson (Hg.), *The Construction of the Viewer: Media Ethnography and the Anthropology of Audiences*, Højbjerg 1996, S. 255-269.

des sanaanischen Fernsehens.[32] Keine der bisher erwähnten Arbeiten verfolgt jedoch explizit eine Genderperspektive. Diese nahm wiederum Redha Qarhash in ihrer Masterarbeit zu Repräsentationen von Frauen in religiösen Sendungen des jemenitischen Fernsehens ein, die sie am *Empirical Research and Women's Studies Center* der Universität Sanaa verfasste.[33]

Ein weiterer Bereich, an den diese Arbeit anknüpft, ist Gender in der ethnographischen Forschung zum Jemen. In vielen Artikeln und einer Monographie berücksichtigte Gabriele vom Bruck den Genderaspekt, basierend auf ihrer Feldforschung unter den *sāda*, der alten städtischen Elite von Sanaa. Sie bearbeitete dabei unter anderem die Themen sozialer Raum, Körperschmuck, Heiratspolitik und Status.[34] Genderforschungen wurden auch im schon erwähnten *Empirical Research and Women's Studies Center*[35] durchgeführt. Des weiteren legte Susanne Dahlgren eine Arbeit zu Frauenrollen und Moralität in Aden vor.[36] Vincent Planel, der die Soziabilität junger Männer in der Stadt Taizz untersuchte, reflektierte seine eigenen ethnographischen Verwicklungen im Hinblick auf Genderzuschreibungen.[37] Jemenitische Medien mit einer Genderperspektive zu analysieren, ist ein Thema, das auf fundierte Einzelstudien wartet.

In der vorliegenden Arbeit werden also im Sinne einer *multi-sited ethnography* vier Mikrosituationen untersucht. Diese Situationen ergänzen sich dadurch, dass sie unterschiedliche gesellschaftliche Bereiche umfassen. Sie stellen Ausschnitte aus den Bereichen Kunst, Zivilgesellschaft, Medienproduktion und Medienrezeption dar. In jeder Situation nähern sich die Protagonistinnen der „Veröffentlichung" von Frauen und dem

32 Michaela Kehrer, *Konzepte der Globalisierungsdebatte: Medientheoretische Perspektiven am Beispiel des nordjemenitischen Fernsehsenders „Sanaa TV"*, Magisterarbeit, Freie Universität Berlin, 1998.

33 Redha Qarhash, *The Image of Women in the Religious Programs in Sana'a Channel*, Master Thesis, Sanaa University, 1999.

34 u. a.: Gabriele vom Bruck, „A House Turned Inside Out"; *Islam, Memory and Morality in Yemen: Ruling Families in Transition*, New York 2005b.

35 Allerdings führten das Konzept und der Begriff „Gender" auf einer internationalen Konferenz, die das Center 1999 ausrichtete, zu einem Eklat zwischen konservativen religiösen Kräften und den Forscher/innen, der zur Schließung des Centers und zur Auswanderung seiner Leiterin führte.

36 Susanne Dahlgren, *Contesting Realities. Morality, Propriety and the Public Sphere in Aden, Yemen*, Academic Dissertation, Helsinki 2004.

37 Vincent Planel, *Veiled (Male) Ethnographers. Reflexive Blind Spots and Gender Segregation in Yemen*, Conference Paper, Ethnografeast III 2007. <http://www.academia.edu/2396752/_june_-2007_Veiled_male_ethnographers._Reflexive_blind_spots_and_gender_segregation_in_Yemen> (Zugriff am 16. September 2010).

Umgang mit Bildern von unterschiedlichen Seiten. Die vier Bereiche stellen unterschiedliche Räume der Debatte dar.

Die Filmsituation 1 ist dem Bereich Kunst zugeordnet. Es geht darum, wie eine junge Frau ihre Rolle als Dichterin in der Öffentlichkeit erschließt. Bilder tauchen hier am Rande auf, und zwar als Elemente einer biographischen Erzählung. Dazu gehört bei ihr auch das Ablegen der Gesichtsverschleierung. Sie schildert ihr Bekanntwerden als Dichterin als einen krisenhaften Prozess. Soziale Bedeutungen erschließen sich hier durch Prozesse, die einen Bruch mit der Norm darstellen und die Zusammenhänge zwischen Verschleierung, gesellschaftlichem Blick und weiblichem Körper betreffen.

Die Filmsituation 2 ist im Bereich Zivilgesellschaft lokalisiert. Es geht hier darum, unter welchen Bedingungen frauenrelevante Themen auf gesellschaftlicher Ebene von Frauen verhandelt werden können. Drei Aktivistinnen veranstalten Podiumsdiskussionen zu den drängendsten gesellschaftlichen Themen, darunter eine Veranstaltung mit dem Titel „Das Bild der Frau in den jemenitischen Medien“. In dieser Filmsituation werden die Kategorien deutlich, innerhalb derer über „Das Bild der Frau“ gesprochen wird. Dabei ist es nicht nur ein Thema *über* das geredet wird, denn die Bezüge zum eigenen gesellschaftlichen Engagement, zur eigenen Veranstaltungsreihe, zum eigenen Öffentlich-Werden und zur performativen Ebene unserer Filmsituation sind ständig präsent.

Die Filmsituation 3 gehört zum Bereich der Medienproduktion. Es ist der Bereich, in dem die eigenen offiziellen, öffentlichen Bilder hergestellt werden. Insbesondere die „Medienfrauen“ (*iʿlāmiyāt*), die auf dem Bildschirm erscheinen, ringen in der Kluft zwischen einem ausländischen öffentlichen Frauenbild und der jemenitischen „Unsichtbarkeit der Frauen“ um einen eigenen Weg. In dieser Mikrosituation nimmt eine Moderatorin beim Fernsehen diese vermittelnde Position ein. Neben ihrer Rolle als Moderatorin arbeitet sie zusätzlich in der Sichtungsabteilung, wo über den Ankauf von Sendungen und Programmen sowie über ihre „Anpassung“ für das jemenitische Publikum entschieden wird.

Die Filmsituation 4 schließlich betrifft den Bereich der Medienrezeption. Nur diese Situation betrifft also einen unmittelbaren *viewing context*, die beliebteste Art von Untersuchungssituation der Medienethnograph/innen.[38] Hier zappt eine 16-jährige

38 Zu den Ethnologen, die diese Situation bevorzugen, gehören zum Beispiel Ien Ang, James Lull, David Morley und Roger Silverstone.

Fernsehzuschauerin durch alle Kanäle. Die Schülerin ist eine begeisterte, meinungsstarke Fernsehzuschauerin. Eine Sendung, die wir gemeinsam anschauen wollen – während sie kommentiert und ich den Bildschirm filme – fällt aus, und so ist alles, was in dieser Situation entsteht, den Zufallsergebnissen ihres Zappens geschuldet. In ihren Schilderungen, Argumenten und Bewertungen spiegeln sich sowohl eigene Ideen, Ziele und Wünsche als auch gesellschaftliche Diskurse und Werte.

Zwei markante methodische Ansätze machen diese Arbeit aus, und für beide habe ich keine Vorläufer in medienethnographischen Arbeiten gefunden. Der erste Ansatz ist der filmische Zugang. Die mediale Praxis selbst wurde zum Forschungsinstrument, zum Ausgangspunkt einer wissenschaftlichen Arbeit. Bilder und Bilderpraxen sind hier nicht nur auf der Gegenstandsebene Teil der Untersuchung, sondern die Kategorien von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, von Zeigbarem und Nicht-Zeigbarem werden durch das Einführen einer Kamera performativ und in analytischer Perspektive umgesetzt. Die Forschungssituation tritt als Interaktionssituation in den Vordergrund. Dadurch kommt eine gesteigerte Aufmerksamkeit auf die performative Verfasstheit von Kultur zustande. Die Interaktionssituation als Aufzeichnungssituation stellt selbst eine praktische, performative Umsetzung des Themas dar. Diese methodische Herangehensweise lässt sich insgesamt in das ethnologische Interesse einordnen, Phänomene in ihrem Erfahrungsbereich zu untersuchen, im Sinne einer ethnographischen Lebensweltanalyse.[39] Dabei findet eine Transferleistung zwischen künstlerischen und wissenschaftlichen Verfahren statt.

Der zweite Ansatz ist das wissenssoziologisch fundierte hermeneutische Verfahren zur Interpretation der Mikrosituationen. Es erlaubt Einblicke darein, wie die Menschen sich durch Sprache die Wirklichkeit erschließen.[40] Im Abschnitt „Transkription, Übersetzung und Interpretation“ in Kapitel 2 werde ich detailliert auf dieses Verfahren eingehen. Die Transkriptionen fertigte ich in arabischer Schrift an. Sie umfassten Wiederholungen, Pausen, Sprecher/innenwechsel, Satzabbrüche, Lachen, Tonfall und andere parasprachliche Merkmale.[41] Eine weitere grundlegende Voraussetzung für das inter-

39 Anne Honer, „Lebensweltanalyse in der Ethnographie“, in: Uwe Flick, Ernst von Kardorff u. Ines Steinke (Hg.), *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*, Reinbek 2003, S. 194-204, S. 198 .

40 Ralf Bohnsack, *Rekonstruktive Sozialforschung: Einführung in qualitative Methoden*, Opladen 2003; Jürgen Straub, *Handlung, Interpretation, Kritik. Grundzüge einer textwissenschaftlichen Handlungs- und Kulturpsychologie*, Berlin u. New York 1999.

41 Siehe „Hinweise zur Transkription“, S. vii.

pretative Verfahren war die fremdheitserhaltende Übersetzung.[42] Sie wurde auf jeder Seite des Transkripts der Originalsprache gegenübergestellt. Ein Beispiel für die so entstandenen Arbeitstranskriptionen befindet sich im Anhang (Anlage 1, S. 300). Auf dieser Grundlage konnte während des Interpretierens immer Bezug auf die Originalsprache genommen werden. Die Interpretationen setzten im Sinne einer relationalen Hermeneutik an den „Übersetzungsproblemen" an.[43] Es wurde herausgearbeitet, wie die alltäglichen Bedeutungen und (primären) Interpretationen, die Menschen ihrer Umgebung zuschreiben, und die Handlungen, die sich aus diesen Interpretationen ergeben, entstehen. Aufschluss darüber gab zum Beispiel, wie Wörter und Begriffe beachtet, wie sie vermieden, umgangen oder umschrieben werden, wie um sie gerungen wird.

Durch Transkription und Übersetzung – und die Mitbeachtung der Bildebene – wurden den Mikrosituationen eine große Fülle und Dichte an Informationen entlockt, was auch die Beschränkung auf diese vier Mikrosituationen erklärt. Insgesamt verstehe ich den Austausch von Bildern und Bedeutungen zwischen einem lokalen jemenitischen Kontext und meinem europäischen Kontext als fremdheitserhaltende Übersetzungsvorgänge. Es geht darum, das augenscheinlich Fremde als eine Normalität begreifbar zu machen.

Im Umgang mit dem Material schälten sich folgende Fragen heraus:

- In welchem Verhältnis stehen eine öffentliche und selbstbestimmte Teilhabe von Frauen in der sanaanischen Gesellschaft und die visuellen Repräsentationen von Frauen? Welche Rolle spielt die globale Zirkulation von Bildern?
- Nach welchen Kriterien beurteilen Mädchen und Frauen die Bilder von Frauen?
- Wie ist das Verhältnis der Frauen zum eigenen Bild? Was soll dieses darstellen, tun, bewirken? Was wird ihm zugetraut? Gibt es Bilder, die für die Selbstvisionen stehen?

42 Zur fremdheitserhaltenden Übersetzung siehe: Walter Benjamin, „Die Aufgabe des Übersetzers", in: ders. *Ausgewählte Schriften. Teil 1. Illuminationen*, Frankfurt/M. 1977, S. 50-62. Benjamin greift dort den Gedanken von Rudolf Pannwitz auf, „daß eine Übersetzung nicht das Fremde dem Eigenen anverwandeln, sondern die eigene Sprache der fremden öffnen und sie dadurch ‚erweitern und vertiefen' solle". Zitiert nach Eberhard Berg u. Martin Fuchs, „Phänomenologie der Differenz. Reflexionsstufen ethnographischer Repräsentation", in: dies.,(Hg.), *Kultur, soziale Praxis, Text: Die Krise der ethnographischen Repräsentation*, Frankfurt/M. 1995/(1993), S. 85f.

43 Jürgen Straub u. Shingo Shimada, „Relationale Hermeneutik im Rahmen interkulturellen Verstehens", in: *DZPhil 47* (1999), S. 449-477.

- Was sagt der Umgang der Frauen mit Bildern über den Status der Bilder aus, auf den referiert wird? Gibt es eine implizierte Bildtheorie?
- Welches sind die Mechanismen im Kontext von fortwährendem medialen Wandel, die zur Beständigkeit der Genderkategorien beitragen? Worin besteht das „emanzipatorische Potenzial" von Bilderpraxen?

Kapitel 1 ist eine Einführung in den Kontext von Sanaa als Ort der Forschung, unter besonderer Beachtung visueller Aspekte. Im ersten Unterkapitel wird dargestellt, wie sich aus dem filmenden Zugang thematische Relevanzen, Räume, Rollen, Personen und Zuordnungen herausgeschält haben. Es werden Elemente der jemenitischen Geschichte, Charakteristika des sozialen Gefüges sowie visuelle und performative Elemente kultureller Darstellung eingeführt. Ebenso werden das Feld des Frauenaktivismus und einige genderbezogene Bildpolitiken vorgestellt. In „Visuelle Kontexte" wird zunächst in die jemenitische Mediengeschichte eingeführt. Danach wird angesichts der Medienrevolution im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts nach der Relevanz des „islamischen Bilderverbots" in Sanaa gefragt und es wird auf lokale Formen des sozialen Blicks verwiesen.

Kapitel 2 ist den theoretischen Zugriffen auf das Thema gewidmet. Im ersten Unterkapitel reflektiere ich den dokumentarfilmischen Zugang mit Bezug auf Theorien des Dokumentarfilms, die dem *direct cinema* zugeordnet werden können. Die Kamera wird nicht vom Stativ sondern beweglich geführt, was dem subjektiven Blick und der körperlichen Präsenz der Filmemacherin oder des Filmemachers Rechnung trägt. Im zweiten Unterkapitel verorte ich den Zugang mit der Kamera in der Visuellen Anthropologie, als eine Anthropologie *mit Hilfe von* Bildern zwischen ethnografischem Film und *Visual Culture*. Ich zeige Wissenstransfers vom Dokumentarfilm in die Geistes- und Sozialwissenschaften auf und schlage eine Brücke zwischen den epistemologischen Implikationen dieser künstlerisch-ästhetischen Praxis und dem wissenschaftlichen Erkenntnisinteresse. Schließlich komme ich auf Blickdispositive zu sprechen, die als „Anordnungen des Sichtbaren" verstanden werden können. Im dritten Unterkapitel wird der Begriff „Gender" mit theoretischen Bezügen und konzeptuellen Begriffen in Zusammenhang gebracht und so in einem semantischen Bedeutungsnetz platziert. Die oft zur Analyse von Geschlechterverhältnissen benutzten dichotomen Begriffe öffent-

lich/privat werden hinterfragt und der Begriff des sozialen Raums eingeführt, bei dem „Raum“ sich durch das Handeln der Akteur/innen konstituiert. Diese sind wiederum als Körper präsent, die entsprechend den vorherrschenden gesellschaftlichen Konzeptionen der Beziehungen zwischen den Geschlechtern wahrgenommen werden.[44] Auf der Diskursebene spielt dabei das Konzept der Performativität eine Rolle.[45] Die Theorie der sozialen Repräsentationen als sozialpsychologische Theorie über soziales Wissen regt dazu an, die Verbindung von Wissen zu den persönlichen, interpersönlichen und soziokulturellen Lebenswelten hervorzuholen, in denen es produziert wurde. Sie ist eine theoretische Grundlage der Methodologie dieser Arbeit.

Mit Kapitel 3 beginnt die Interpretation der Filmsituationen. Hier stellt sich zunächst heraus, wie Bilderhandeln in den Prozess der Konstitution der Räume hineinspielt, in denen Frauen „öffentlich“ wirksam werden. Eine Verflechtung des Alltags mit Bilderpraxen auf ganz unterschiedlichen Ebenen wird deutlich, zunächst ohne einen vordergründigen Bezug zum Fernsehen. Bilder- und Medienpraxen tauchen in Schilderungen beruflicher Werdegänge von Frauen auf, die dadurch die Blickverhältnisse und damit den sozialen Raum manipulieren. So rütteln sie an der vorherrschenden Geschlechterordnung und modeln sie um. Durch die Interpretationen des Bild- und Textmaterials wird eine performativ-körperliche und sprachlich-diskursive Arbeit an den Kategorien Körper und Raum rekonstruiert.

In Kapitel 4 findet eine Engführung auf die lokalen Diskurse um „Das Bild der Frau in den jemenitischen Medien“ statt. Dies geschieht anhand der Gruppendiskussion mit den Aktivistinnen, die das Thema „Das Bild der Frau in den jemenitischen Medien“ als gesellschaftliches Thema bearbeiten und Diskussions- und Handlungsbedarf artikulieren. Das erste Unterkapitel behandelt Konzepte, innerhalb derer die Aktivistinnen ihre Kritik fassen: Aspekte der Visualität, fundamentale Bestimmungen des Person- und Mensch-Seins sowie Fragen zu Autorinnenschaft und zur Deutungshoheit in sozialen Räumen. Im zweiten Unterkapitel folgt die Rekonstruktion einer Typisierung von Frauenbildern im Fernsehen und eine Untersuchung der Modi, nach denen die Aktivistinnen anhand dieser Bilder Identifizierung und Abgrenzung vornehmen.

44 Elisabeth Grosz, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington u. Indianapolis, 1994.
45 Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/M. 1991/(1990).

Kapitel 5 erörtert Handlungskontexte, in denen es um die Bewältigung des Satellitenfernsehens geht. Die Konfrontation mit den Satellitenkanälen in Sanaa ist sowohl durch eine Übermacht nicht-jemenitischer Kanäle als auch durch die periphere Lage des Jemen in Bezug auf die Erreichbarkeit der Satellitensignale bestimmt. Im ersten Unterkapitel verhandeln die Aktivistinnen unter dem Topos „Einfluss" den Kontakt mit dem Satellitenfernsehen und lösen manche Widersprüche und Spannungen in einer metaphernhaften Sprache auf. Sie stellen besonders hohe Erwartungen an die eigenen „Medienfrauen", die durch ihr Erscheinen auf dem Bildschirm die bestehenden Widersprüche auflösen sollen. Im zweiten Unterkapitel, angesiedelt im Bereich Medienproduktion, erfahren wir, unter welchen Bedingungen sich eine Moderatorin in diesem Spannungsfeld bewegt.

Kapitel 6 behandelt abschließend die Seite der Medienrezipientinnen, und dabei werden spezifische Perspektiven auf die erarbeiteten Konflikt- und Spannungsfelder eröffnet. Die Fallstudie der 16-jährigen fernsehbegeisterten Schülerin als Protagonistin macht deutlich, dass die Seite der Produzent/innen für die Erforschung des Umgangs mit dem Fernsehen (mit dem Argument, dass die Produzent/innen auch Rezipient/innen seien) nicht ausreicht. Dafür lässt sich im zweiten Unterkapitel anhand der Filmsituation aus dem Bereich Zivilgesellschaft argumentieren. Die Aktivistinnen suchen den Auftritt im Fernsehen, um dort ihren Standpunkt zu vertreten, doch sie tragen im Fernsehstudio – und nur dort – den Gesichtsschleier. Sie treten für ihre Ziele ein, indem sie – zumindest in diesem zeitlichen und biographischen Moment – Unsichtbarkeit repräsentieren.

In den Schlussbetrachtungen führe ich die Interpretationen der vier Filmsituationen aus den unterschiedlichen gesellschaftlichen Bereichen fallübergreifend zusammen. Die Erkenntnisse zu Gender im Spiegel des Umgangs mit Bildern werden in Bezug auf den methodischen Ansatz reflektiert. Durch die Verschränkung der beiden Methoden, des filmischen Zugangs und der Analyse des Sprachgebrauchs in den gefilmten Mikrosituationen, werden Inkongruenzen und Lücken sichtbar, die interessante Beobachtungen zulassen: Mal hinkt die Sprache der Erfahrung hinterher, mal wird durch die Sprache ein Zuviel der Sichtbarkeit auf Bildern gezähmt – durch Aussparungen, Metaphern oder durch Herunterspielen des Visuellen. Oder es wird die eine diskrete weibliche Sichtbarkeit auf Bildern als symbolisches Pfand hinterlegt. Im Anschluss daran setze

ich die Ergebnisse zu der jemenitischen Version des „arabischen Frühlings“ und der Zeit danach in Bezug. Abschließend werden weitere Forschungsperspektiven formuliert, die sich aus dieser Arbeit ergeben.

1 In die Landschaft und ihre Bilderwelt

In diesem Kapitel werden eine Reihe von Kontexten dargestellt, die für das bearbeitete Thema von Belang sind. Es handelt sich um historische, politische, ethnologische, soziologische, islamwissenschaftliche, medienwissenschaftliche und kunsthistorische Bezüge. Dafür stelle ich Literatur zum Jemen vor, die ich im Hinblick auf mein Thema neu zusammenfüge. Nur die „Konstruktion des Forschungsfeldes" hat einen ethnographischen Charakter. An mehreren Stellen spitzen Engführungen diesen Überblick in Richtung Zusammenhang zwischen Gender und Bilderpraxen zu.[46]

1.1 Sanaa

Als ich Ende 1997 das erste Mal nach Sanaa reiste, wusste ich wenig über den Jemen. Ich ging davon aus, dass die Millionenstadt Sanaa – eine Hauptstadt mit Repräsentationen internationaler Unternehmen und Organisationen, diplomatischen Vertretungen, Tourist/innen, einer städtischen Sozialstruktur und einem gewissen Maß an urbaner Anonymität – weniger konservativ sei als die ruralen Gebiete des Jemen. Die Geschlechtersegregation wäre dort weniger ausgeprägt und die Schleierkleidung der Frauen weniger streng und verhüllend. So hatte ich mir zum Beispiel vorgestellt, dass in der Hauptstadt weniger Frauen ihr Gesicht verhüllen als auf dem Land. Vielleicht

46 Ansätze einiger der Bezüge in diesem Kapitel beschrieb ich bereits in meiner Diplomarbeit: Irina Linke, R*eprésentations sociales et pratiques d'images chez les femmes à Sanaa*, Mémoire de D.E.A., EHESS, Paris 1999.

hatte ich darüber auch nicht nachgedacht, doch vor Ort fiel mir auf, dass ich falsche Vorstellungen gehabt hatte.[47]

Die Situation vor Ort war umgekehrt. Die Bedingungen des städtischen Lebens schienen höhere Anforderungen an die Geschlechtertrennung zu stellen. In Sanaa ist die Bevölkerungsdichte hoch, Begegnungen mit Fremden sind unberechenbar. So tragen in Sanaa sehr oft muslimische Frauen den Gesichtsschleier, die ihn in ihrer Herkunftsstadt nicht tragen würden. Dasselbe ist der Fall bei Migrantinnen oder Studentinnen aus anderen Ländern, insbesondere bei denen mit dunklerer Hautfarbe. Auf dem Land hingegen verbringen die Frauen viel Zeit draußen bei landwirtschaftlicher Arbeit oder beim Wasserholen. Die Menschen kennen sich untereinander und es gibt einen hohen Grad an verwandtschaftlichen Verbindungen. Die Stadt Sanaa hat wie jede Stadt ihre eigenen Parameter der Bewegung, der Sichtbarkeit und der Zeitlichkeit, die in ständiger Veränderung begriffen sind.

Konstruktion des Forschungsfeldes

Die Idee zu diesem Projekt ist weniger durch Lektüre entstanden als durch Erfahrungen mit der Kamera vor Ort. Diese anfänglichen Erfahrungen behandelt dieser erste Abschnitt. So lässt sich die „Objektkonstitution" dieser Arbeit als interaktiver und kommunikativer Prozess rekonstruieren.[48] Der Zugang zum Feld war auch eine körperliche Erfahrung, bei der die Kategorien Gender und Fremd-Sein sich permanent auf der performativen Ebene manifestierten.[49] Dieser Abschnitt schildert Erlebnisse während meines ersten Feldaufenthalts im Jemen, der die Grundlage für meine ethnologische Diplomarbeit war. Dafür knüpfe ich hier an die Darstellung in der Einleitung an, wo ich bereits geschrieben habe, dass ich als Dokumentarfilmerin bestimmte westliche Muster der Darstellung des Jemens nicht wiederholen wollte. Ich wollte da ansetzen, wo Frauen waren, die sich einer ähnlichen Praxis widmeten wie ich, an der Medien-

47 Das bedeutet auch, dass bestimmte Grundannahmen europäischer Stadtsoziologie in diesem kulturellen Kontext nicht greifen.

48 Siehe dazu Berg u. Fuchs, „Phänomenologie der Differenz", S. 22.

49 Ethnolog/innen reflektieren im Rahmen ihrer Forschung Körper und Körperlichkeit als wichtigen Aspekt, zum Beispiel: Lila Abu-Lughod, *Veiled Sentiments. Honor and Poetry in a Beduin Society*, Kairo 1986, S. 10; Dieter Haller, *Gelebte Grenze Gibraltar. Transnationalismus, Lokalität und Identität in kulturanthropologischer Perspektive*, Wiesbaden 2000, S. 16.

fakultät, wo Studentinnen Regie studierten. Außerdem hoffte ich, eine Person zu finden, die manchmal beim Filmen dabei sein konnte, zum einen, um den Ton aufzunehmen, zum anderen, um die Kommunikation zu erleichtern. Ich wollte eine Person finden, die mit mir zwar Arabisch sprach, die aber unseren Gesprächspartner/innen ein Gespräch in vertrautem alltagssprachlichen lokalen Arabisch ermöglichte. An der Medienfakultät kam ich mit Nadia ins Gespräch, die kurz zuvor ihr Regiestudium dort beendet hatte. Von ihr lernte ich, wie es einer jemenitischen Studentin ergeht, die in ihrer eigenen Gesellschaft Dokumentarfilme machen will.

Gerade bereitete sie ihre Abreise aus Sanaa vor, um zu ihrer Familie zurückzukehren, die in den Vereinigten Arabischen Emiraten lebte. Nadia, die eine Vorliebe für Dokumentarfilme hatte, befragte mich zu meinem Projekt, und wir gerieten in eine Diskussion über das dokumentarische Filmen. Ich erzählte, dass ich gerne in einem kleinen Team von zwei Personen drehte und die Protagonist/innen gerne über einen längeren Zeitraum begleitete.[50] Nadia erschien diese Vorgehensweise unrealistisch. Zwei Frauen allein als Filmteam seien vielen verbalen Aggressionen ausgesetzt: „Geht nach Hause! In die Küche!“ Ihr ideales Team bestünde aus vier Personen. Da eine Frau an der Kamera nicht gut akzeptiert sei, müsse die Kamera ein Mann übernehmen. Wenn dieser Mann ein Verwandter sei, ein Bruder oder ein Cousin, wäre auch ein Zweierteam denkbar, doch da sie alleine in Sanaa und weit weg von ihrer Familie lebe, müsse sie sich von einem zweiten Mann begleiten lassen, damit die Leute keine Mutmaßungen über ihre Beziehung zum ersten Mann anstellten. Und anstatt mit den beiden Männern alleine zu sein, nehme sie lieber eine weitere Frau als Assistentin mit. So käme ein vierköpfiges Team zustande. Diese Bedingungen, die sie mir als spontane Erwiderung auf meine favorisierte Arbeitsweise schilderte, wurden vor allem durch mögliche Wertungen Unbeteiligter – vielleicht auch Personen, auf deren Kooperation sie beim Filmen angewiesen war – bestimmt.

Nicht unter direkter Aufsicht und Kontrolle der Familie zu sein, vergrößerte nicht ihre Bewegungsmöglichkeiten in der Stadt, im Gegenteil. Da sie alleine lebte, riskierte sie mehr als andere unverheiratete junge Frauen eine strenge Beobachtung oder Beurteilung durch Dritte, sie musste sich um so mehr darum kümmern, ihren „Ruf“ nicht aufs Spiel zu setzen. Deswegen konnte sie sich auch nicht vorstellen, in den Straßen

50 Mehr dazu in „Der dokumentarfilmische Zugang“.

oder auf öffentlichen Plätzen zu filmen, sondern nur an „privaten Orten“ (*amākin ḫāṣṣa*), wie sie sagte.[51] Sie war insgesamt gezwungen, ihren Dreharbeiten einen strengen Rahmen zu geben. Innerhalb dieses Rahmens nutzte sie jedoch, wie sie mir berichtete, gerne unerwartete Chancen und nahm auch selbst oft die Kamera. Diese frühe Begegnung hat meinen Blick auf die Bildproduzentinnen geöffnet und auf die Frage, wie und unter welchen Bedingungen Frauen in lokale Film- und Fernsehproduktionen eingebunden sind. Die Bedingungen der visuellen „Veröffentlichung“ von Frauen hängen folglich auch damit zusammen, wer unter welchen Bedingungen die Bilder macht und machen kann.

Über Nadia habe ich Raniya kennengelernt, Regiestudentin am Ende ihres letzten Studienjahres. Sie wohnte bei ihren Eltern und hatte ein Auto, mit dem sie zwischen Studienangelegenheiten und familiären Pflichten, zum Beispiel als Chauffeurin ihrer Geschwister, durch die Stadt navigierte. Der in der ethnographischen Feldforschung typische Informant bzw. die Informantin, zentrale Bezugsperson, Kontaktperson, Gewährsmann[52], Dolmetscher und Begleiter des Ethnologen,[53] der/die ihm überall hin folgt, sich überall frei bewegen kann und viel Zeit zur Verfügung stellen kann, stimmt sicherlich nicht mit den Lebensbedingungen der Frauen in Sanaa überein.[54] Um ethnographische Forschungen über Frauen in arabischen Ländern durchzuführen, haben sich Ethnologinnen über lange Zeiträume in den Häusern oder den von Frauen frequentierten Orten aufgehalten.[55] Ich wollte jedoch eine Mitarbeiterin finden, mit der ich unterwegs sein und mich in Situationen begeben konnte, deren Verlauf nicht immer vorhersehbar war. Während ich am Anfang meines Aufenthaltes noch dachte, ich könne mit irgendeiner jungen Frau arbeiten, die Interesse und Zeit hätte, wurde schnell klar, dass die Wahl nicht zufällig getroffen werden konnte. Mit Raniyas gemeinsam

51 Im jemenitischen Sprachgebrauch sind private Orte diejenigen, die einer Privatperson gehören, neben Häusern und Wohnungen zum Beispiel auch Büros, Geschäfte und Privatschulen.

52 Ich wähle hier die männliche Form, da das hier Beschriebene meist männliche Ethnologen und ihre Informanten betrifft.

53 Wie zum Beispiel beschrieben in Bruno Illius, „Feldforschung“ (Abschnitt „7. Beziehungen: Die Informanten“, in: Bettina Beer u. Hans Fischer (Hg.), *Ethnologie. Einführung und Überblick*, Berlin 2012, 7. Auflage, S. 75-100, S. 83f.

54 Über die (männlichen) Informanten in der ethnologischen Forschung im Jemen schreibt Vincent Planel, dass diese meist aus der Stadt Taizz kommen. Vincent Planel, „Le miel sur le rasoir. Une ethnographie du jeu et du fantasme dans la sociabilité masculine de l’urbanisation yéménite“, Conference Paper. <http://www.cnrs.fr/inshs/recherche/michel-seurat2009.htm> (Zugriff am 25. Februar 2014).

55 Lila Abu-Lughod, „Anthropology’s Orient: The Boundaries of Theory on the Arab World“, in: Hisham Sharabi (Hg.), *Theory, Politics and the Arab World: Critical Responses*, London 1990, S. 81-131, S. 102ff.

Besuche zu machen und zusammen zu filmen, ging nur, weil diese Rolle mit Raniyas eigener professioneller Rolle harmonierte. Unsere Ausfahrten wurden durch ihren Status als Studentin und durch ihren zukünftigen Beruf als Regisseurin beim Fernsehen legitimiert. Wir waren bei diesem ersten Aufenthalt in Sanaa öfters gemeinsam unterwegs, doch es gab viele Grenzen dessen, was wir gemeinsam tun konnten.

Auch bei den weiteren Feldaufenthalten für die Doktorarbeit zwischen März 2000 und März 2001 filmten wir gelegentlich zusammen. Ich war dem Arabischen schon mehr gewachsen und sprach, wenn nötig, selbst von hinter der Kamera mit den Leuten. Von den vier Filmsituationen, deren Interpretation ihren Weg in diese Arbeit gefunden haben, filmte ich die mit der Moderatorin beim Fernsehen zusammen mit Raniya, die übrigen in anderen Konstellationen, die ich an den entsprechenden Stellen beschreibe. Zum Beispiel konnte sie nicht bei einem Gespräch mit dem Herausgeber einer islamistischen Monatszeitschrift dabei sein, da sie nicht auf Einladung eines fremden Mannes dessen Haus besuchen konnte. Mit Beendigung ihres Studiums verringerten sich für Raniya die Möglichkeiten, mit mir loszuziehen. Ihr Vater verbot ihr zunächst die Arbeit beim Fernsehen, auf die sie jahrelang hingearbeitet hatte. Erst später sollte sie eine erfolgreiche Regisseurin beim Fernsehen werden.

Ich möchte zwei Ereignisse unserer frühen Zusammenarbeit herausgreifen, unser Team im Ausnahmezustand. Zusammen in der Altstadt zu drehen, wo ihre Wege sie sonst nicht hinführten, das war erst bei Raniyas eigenem Abschlussfilm möglich. Die Rollen waren jetzt umgedreht, ich unterstützte sie jetzt bei einem Projekt als Kamerafrau. Vor den Dreharbeiten zu ihrem Film über den ersten Tag des Opferfestes war Raniya nur sehr selten in der Altstadt gewesen. Für sie war dies ein enges, schmutziges Viertel, das viele der alteingesessenen Familien längst verlassen hatten, da sie ein Haus in einem neuen Stadtviertel gebaut hatten, mit bequemer Zufahrt und Garage. Dennoch wollte Raniya das Fest in der Altstadt filmen, weil sie darin einen Ort sah, wo der Festtag mit seinen Ritualen und gegenseitigen Besuchen „authentischer“ bewahrt worden sei. Ihre Familie hatte ihr erlaubt, einige Tage bei einer Tante zu wohnen, die dort ihr Haus hatte. Der Ortswechsel befreite sie für diesen Zeitraum von ihren familiären Pflichten, und wir konnten die ganzen Tage intensiv zum arbeiten nutzen. Unsere filmische Zusammenarbeit unterschied sich völlig von der für mein Projekt. Schon an den beiden Tagen vor dem Fest, während wir Drehorte für den Festtag suchten, liefen wir

mit der Kamera in der Hand durch die Straßen und filmten: die Vorbereitungen zu Fest, das Getümmel auf den Märkten, den Verkauf mit Henna bemalter Lämmer etc. Bis zu diesem Dreh hatte ich nie auf der Straße gefilmt. Ich fand die Vorstellung schrecklich, für eine Touristin gehalten zu werden, die gegen den Willen der Bewohner/innen Jagd auf Bilder macht. Doch jetzt, da es um Raniyas Projekt ging, spielten diese Bedenken keine Rolle. Die Asymmetrie der Macht des westlichen Blicks auf den Orient – ich fühlte mich nicht in der ethischen Verantwortung, denn ich würde die Bilder nicht zu meinem Zwecke nutzen.

Die Leute interessierten sich freundlich und neugierig für uns und fragten, was wir täten. Wir antworteten, Raniya drehe ihren Abschlussfilm über das Fest in der Altstadt und ich sei eine Freundin und helfe ihr. Der Blick, dem sich Raniya verschrieben hatte, gefiel den Menschen in der Altstadt. Er drückte eine Wertschätzung der Vergangenheit aus und stand so etwa mit der Aufnahme der Altstadt in die Liste des Weltkulturerbes und den damit zusammenhängenden Veränderungen in Zusammenhang.[56] Die Altstadt fungierte als Motor verschiedener Initiativen, zum Beispiel die umfassenden Restaurierungsmaßnahmen durch die UNESCO und die Umwandlung von Wohnhäusern in Hotels für den Tourismus. Ausländer/innen waren in der Altstadt allgegenwärtig, und der Blick der Tourist/innen sowie ausländischer Organisationen und Geldgeber auf die Stadt bestimmte auch für die Bewohner/innen das Bild der Stadt mit. Dazu kam auch die Darstellung der Altstadt auf Postkarten, Prospekten und in den internationalen Medien: die Lehmhäuser mit weißen Umrandungen und Verzierungen, die engen Gassen, das Stadttor Bāb al-Yaman[57], die Märkte der Altstadt, die Stuckaturen der Innenräume und die Fensterbögen mit Mustern aus buntem Glas. Die Expansion der Stadt, die wirtschaftlichen und sozialen Umwälzungen und die zunehmende Konfrontation mit Bildern und Bewohnern anderer Städte ließen bei den Bewohner/innen ein Bedürfnis nach Repräsentationen der eigenen Identität entstehen. Die Altstadt war zu einem Ort der Projektion eines identitätsstiftenden Bildes geworden und in diesem Rahmen verorteten die Bewohner/innen der Altstadt Raniyas Film.

Wir filmten auf dem Markt und in den Straßen. Wir betraten Häuser, deren Bewohner wir nicht kannten, weil die Männer auf der Straße uns vorschlugen, eine besondere

56 Die Altstadt von Sanaa, ein Ensemble von über 600 mehrstöckigen Lehmhäusern, die vor dem 11. Jahrhundert erbaut wurden, wurde 1986 zum UNESCO Weltkulturerbe erklärt.

57 Bāb al-Yaman ist das einzigen Stadttor, das nicht nach der Revolution von 1962 zerstört wurde. Franck Mermier, *Le Cheikh de la nuit. Sanaa: organisation des souks et societé*, Arles 1997, S. 11.

Aussicht zu filmen. Für jede von uns eröffnete die Anwesenheit der anderen Möglichkeiten, die sie ohne die andere nicht gehabt hätte. Wenn Raniya sich in Begleitung einer Ausländerin freier bewegen konnte, dann war das durch die jemenitische Gastfreundschaft legitimiert. Für jede von uns bedeutete die Gegenwart der anderen eine Veränderung des eigenen Status. Wir waren schwer definierbar, denn sie war nicht mein Guide – was vielleicht der ersten Projektion auf uns entsprach – sondern die Filmemacherin und ich ihre Kamerafrau. Beide wurden wir als Besucherinnen der Altstadt erkannt, denn auch Raniya, die keinen Gesichtsschleier trug, wurde als nicht aus der Altstadt stammend verortet. Was mich betrifft, so entsprach ich nicht dem typischen Bild der westlichen Ausländerin. Ich trug zwar keine jemenitischen Kleider, trug aber ein langes Gewand über der Hose und bedeckte mein Haar, hätte vom Aussehen her vielleicht auch eine Nordaraberin, etwa aus Syrien oder dem Irak sein können. Sie hörten uns Arabisch sprechen, jedoch ein Arabisch, das ihnen etwas gestelzt vorkommen musste.

Am Tag des Festes fragten wir spontan bei einer Familie, ob wir den Teil der Zeremonie filmen dürften, der sich im Haus abspielt. In der Altstadt tragen die Frauen auch zu Hause ein schwarzes um den Kopf gewickeltes Tuch (*liṭma*), das wahlweise das Gesicht frei lässt oder mit einem einfachen Handgriff über Nase und Kinn gezogen werden kann. So können die Frauen innerhalb des Bruchteils einer Sekunde vor den Blicken fremder Männer – etwa der Cousins und Onkel –, die dem Haus aus Anlass des Festes einen Besuch abstatteten, ihr Gesicht verbergen. Genauso waren sie für das Filmen gewappnet, insbesondere an diesem Festtag, an dem das Haus festlich dekoriert und die Kleider neu waren. Als wir später wieder in den Straßen die Menschen in Festtagskleidern filmten, die einander grüßten und sich gegenseitig beglückwünschten, luden Männer uns ein, in den repräsentativen Empfangsraum ihres Hauses hochzusteigen, um ihre Frau und Kinder dort, allesamt in traditionellen Festtagskleidern, zu begrüßen und zu filmen. Manche Mädchen bedeckten für die Kamera ihr Haar.

Der Aspekt des „Fremden“, der uns anhaftete, war wichtig dafür, dass wir uns so in der Altstadt bewegen konnten. Für zwei Jemenitinnen hätte es sich nicht geziemt, das Haus eines unbekannten Mannes auf dessen Einladung zu betreten. Genauso wichtig war aber unsere Ausstrahlung des „Vertrauten“. Die Assoziation Raniyas mit ihrer Familie in der Altstadt, meine relative „Anpassung“ an Sprache und Kleidung, durch

die man mir eine gewisse Kenntnis der lokalen Sitten und Gewohnheiten unterstellte, erleichterte den Menschen das Gefilmt-Werden.[58] Raniya stellte sofort einen sehr nahen Kontakt mit den Frauen her und redete mit ihnen wie mit alten Bekannten. Die Dreharbeiten fanden in einer Atmosphäre der Verbundenheit statt. Doch nur weil das Fest in der Altstadt als authentische Reprise eines „traditionellen" Festes inszeniert wurde, war das Filmen dort so möglich und erwünscht. Es wurde von den Bewohnern als Wertschätzung ihres Begehens der Festlichkeiten empfunden.

Durch diese Erfahrung mutig – oder übermütig – geworden, manövrierte ich uns am Ende der drei Tage in eine missliche Lage, die unserem gemeinsamen Besuch in der Altstadt einen schalen Nachgeschmack gab. Am Nachmittag nahm ich Raniya mit zu einer Familie, die ich regelmäßig besuchte.[59] Nachdem ich Raniya zunächst mit den Töchtern bekannt gemacht, kam mir die Idee, mit dem alten Vater und den vier erwachsenen Söhnen, die im Nachbarzimmer Qat kauten und Wasserpfeife (*madāʿa*) rauchten, ein Gespräch über das Fotografieren und Filmen von Frauen zu führen und dieses aufzunehmen. Als der Vater das Fotografieren von Frauen als „verboten" bezeichnete, fragte Raniya ihn nach seiner Meinung über die Arbeit von Frauen außer Haus, die er auch in großem Umfang ablehnte. So war bald von *fitna* die Rede, hier etwa in der Bedeutung von „Verführung", die den Menschen seinen Begierden und Instinkten unterwirft, was zu einem Verlust der Vernunft, zu Irrationalität und folglich zu gesellschaftlichem Chaos führt. *Fitna* wird oft mit den Frauen Verbindung gebracht und ist im Koran von konzeptioneller Bedeutung.

Über das Gespräch war es spät geworden. Auf dem dunklen Nachhauseweg begleitete uns Muḥammad, der älteste Sohn der Familie, der in der Diskussion versucht hatte, die konservativen Ansichten des Vaters zu relativieren. Zu Hause angekommen war Raniya außer sich. Mir war entgangen, was auf dem Weg passiert war. Muḥammad hatte sich seine Kopfbedeckung so um den Kopf geschlungen, dass niemand ihn erkennen konnte.[60] Für Raniya bedeutete dies, dass er in dieser Situation nicht erkannt

58 Zu einer Diskussion geschlechterspezifischer Rollenzuschreibungen und Rollenerwartungen an „indigene" bzw. ausländische Forscherinnen bei der Feldforschung siehe Katharina Lange, *„Zurückholen, was uns gehört". Indigenisierungstendenzen in der arabischen Ethnologie*, Bielefeld 2005, S. 28-34.

59 Zuerst hatte ich den ältesten Sohn kennengelernt, der ein Geschäft im Markt der Altstadt hatte. Er hatte mich mit der Großfamilie im Haus seiner Eltern bekannt gemacht, seinen Schwestern und seiner Mutter. Von da an besuchte ich die Frauen der Familie. Das war ein gängiges Muster, nach dem ich mit Familien bekannt wurde.

60 Die Bedeckung des Gesichtes eines Mannes kommt zum Beispiel während seines Hochzeitszuges (*zaffa*) vor. Dabei ist das Gesicht des Bräutigams mit einem Schal bedeckt. Siehe Joseph Chelhod,

werden wollte. Wenn die Situation für jemanden kompromittierend war, dann doch für sie! Dass er sich hinter seinem Schal verbarg, während er uns auf dem Weg nach Hause begleitete, ließ sie fühlen, dass er ihr Tun verachtete. Sie hatte sich im Haus einer fremden Familie mit Männern unterhalten. Zwar hatte Muḥammad im Gespräch den konservativen Ansichten seines Vaters widersprochen, doch sie galten auch für ihn. Und ich hatte Rānyia in diese Situation hineingezogen. Sie sagte, dass die Bilder und Töne dieses Gesprächs nirgendwo gezeigt werden dürften. Eigentlich war klar gewesen, dass Raniya nicht mit einem Mann in seinem Haus ein Interview führen kann. Doch vom Zusammensein mit den Frauen waren wir irgendwie in diese Situation hinübergedriftet, ich hatte sie da mit hineingezogen. Animiert hatten mich dazu sicherlich die Erfahrung der vorherigen Tage, dass in unserer Zweierkombination besondere Dinge möglich waren.

Diese Ereignisse bei meinem ersten Aufenthalt ließen die Einsicht weiter reifen, dass Bilder oder die Rezeption von Bildern nicht erforscht werden kann, ohne die Konstitution der Räume zu bedenken, in denen überhaupt Bilder gemacht oder Diskurse geführt werden. Sowohl im Sinne dieses Zugangs im Speziellen als auch im Allgemeinen bedeutet Feldforschung als „teilnehmende Beobachtung“ immer und vor allem auch körperliche Teilnahme. Um dieser Rolle Rechnung zu tragen, greifen Ethnolog/innen auf die eigene Körpererfahrung im Feld zurück. Diese reflexive Einbeziehung des Körpers wird als Teil der Methode der teilnehmenden Beobachtung begriffen.[61] Körpern und körperlicher Wahrnehmung wird dabei eine grundlegende Rolle für das Verständnis kultureller Realität zugesprochen. Das Filmen von Situationen akzentuiert die Körperlichkeit. Teilnehmende Beobachtung unterstreicht auch, dass dieses körperliche Sich-Einlassen nicht ohne Folgen bleibt, die sich meist erst nach der Rückkehr in die alte Umgebung zeigen.

Geschlecht, Herkunft, Kleidung, was ich von mir preisgebe und vieles, das ich unbewusst verkörpere, bestimmen und bedingen meinen Erkenntnisprozess im Feld. In Sanaa wurde ich anhand einer Vielzahl von Kriterien wahrgenommen. Manche davon konnte ich steuern, viele nicht, ob es sich um Gesicht, Augen, Mimik, Körper, Gesten, Kleidung, Verschleierung oder Sprachverhalten handelt. In begrenztem Maße konnte

L’Arabie du Sud. Histoire Et Civilisation, Band 3: Culture et institutions du Yémen, Paris 1985, S. 242.

61 Honer, „Lebensweltanalyse in der Ethnographie“, S. 200.

ich durch die Informationen, die ich über mein Leben gab oder nicht gab, steuern, wie über mich gedacht wurde. Meine Rolle als „westliche Forscherin mit der Kamera", samt dem symbolischen Gehalt von Aspekten der Körperlichkeit und Herkunft, war ein reflexives Bezugsfeld der Interpretationen insgesamt.

Historischer Kontext

Sanaa liegt im südwestlichen Zipfel der arabischen Halbinsel auf einer Hochebene auf rund 2300 Meter Höhe. Die Berge, die dem Süden der Halbinsel ihre Charakteristik verleihen, erheben sich steil von der Tihama, dem Küstenstreifen des Roten Meeres, nach oben und ihre Gipfel sind mehr als 3000 Meter hoch. Es gibt zwei Regenperioden im Jahr, die Frühjahrsregenzeit und die Sommerregenzeit. Je weiter man in den Südwesten kommt, desto mehr Regen gibt es. Am Küstenstreifen des Roten Meeres, im Westen, der nur wenige Dutzend Kilometer breit ist, herrscht ein Klima wie im tropischen Afrika. Im Osten fallen die Berge zur arabischen Wüste Rubʾ al-Ḫālī (Leeres Viertel) ab.

Das Gebiet des heutigen Jemen war ein Zentrum antiker Zivilisationen und wurde in der Antike „Arabia Felix" genannt.[62] Wo zum Osten hin das Wasser in Richtung der großen Arabischen Wüste fließt, verhalfen Bewässerungssysteme schon seit dem 4. vorchristlichen Jahrtausend südarabischen Königreichen zur Blüte, indem es gelang, der Wüste tausende Hektar Land zu entreißen und fruchtbar zu machen. Berühmt ist insbesondere das Königreich Saba mit dem Staudamm von Maʾrib.[63] In der Antike wurden in Südarabien kostbare Harze produziert, die zu kosmetischen und medizinischen Zwecken verwandt wurden und deren Gebrauch sich in der gesamten antiken Welt verbreitete. Nach der Domestizierung des Dromedars wurden Waren auf den Karawanenrouten, die die Häfen am Rote Meer und am Indischen Ozean mit dem Norden der arabischen Halbinsel verbanden, transportiert und die wirtschaftlichen Beziehungen intensivierten sich. Schon im 8. Jahrhundert v. Chr. besaß der Jemen enge Handelskontakte mit Indien und Ostafrika.

62 Zum vorislamischen Jemen siehe Joseph Chelhod, *L'Arabie du Sud. Histoire et civilisation, TOME III: Culture et institutions du Yémen*, Paris 1984.

63 Das Königreich Saba bestand ungefähr zwischen 1000 v. Chr. und 400 n. Chr. Der Staudamm wurde in der Mitte des 1. Jahrtausends v. Chr. erbaut.

Die Existenz der Stadt Sanaa ist seit dem 1. Jahrhundert n. Chr. dokumentiert, zwischen dem 1. und 3. Jahrhundert bekam sie durch den Bau des Ghumdan Palastes durch die Sabäer eine zentrale Bedeutung.[64] Sanaa gehörte zu einem Netz von Städten, die den Karawanen als Zwischenstation dienten. Im ersten Jahrtausend unserer Zeitrechnung wurde Südarabien schwächer, die Bevölkerungsgruppen und Königreiche, darunter Himyar als letztes großes vorislamisches Reich, lieferten sich ständige Kämpfe. Manche Gruppen zogen in die Berge und verschanzten sich dort in burgähnlichen Dörfern und sukzessive wurden in den Steilhängen der Berge Terrassen angelegt. Sie zeugen noch heute von diesem Leben der Menschen als Krieger und Landwirte. Im 6. Jahrhundert war Sanaa von Persien und Abessinien umkämpft. Im Jahr 525 n. Chr. eroberten die Abessinier (aus dem heutigen Äthiopien) die Stadt und Teile des Hochlandes. Sie bauten eine große Kirche, die Sanaa zum neuen politischen und religiösen Zentrum machen sollte. Die Eroberung durch die persischen Sassaniden im Jahre 575 markierte das Ende christlicher Macht. 628 konvertierte der persische Statthalter, der in Sanaa wohnte, zum Islam und Jemen wurde ein muslimisches Land. Der Bau der Großen Moschee zu Lebzeiten des Propheten Muḥammad hat für die künftige Kontinuität der Stadt eine große Rolle gespielt. Seit der Ankunft des Islam hat Sanaa eine zentrale politische und strategische Rolle behalten, auch wenn auf den Hochebenen verschiedene Dynastien und politische Kräfte einander ablösten und bekämpften.[65] Dank ihrer Rolle als religiöses Zentrum und als Marktstadt, als zentraler Umschlagplatz für Kaffee und Rosinen, die zum Export bestimmt waren, behauptete sie ihre Rolle.

Im 9. Jahrhundert n. Chr. kamen Teile des Hochlandes unter die Herrschaft der zaydītischen *imāme*[66], die politische und religiöse Autorität auf sich vereinten.[67] Ihre theokratisch-politischen Strukturen überlebten bis 1962, auch wenn ihre Unabhängigkeit immer wieder herausgefordert wurde.[68] Die Rolle Sanaas als Hauptstadt der

64 Siehe Mermier, *Le Cheick de la nuit*, S. 21.

65 Zur Geschichte von Sanaa seit Ankunft des Islam siehe Robert B. Serjeant u. Ronald Lewcock (Hg.), *Ṣanʿā' an Arabic Islamic City*, London 1983.

66 Das erste zayditīsche Königreich (*imāma*) im Jemen wurde 897 in Saada gegründet.

67 Die Zaydīten berufen sich auf *imām* Zayd b. ʿAlī Zayn al-ʿĀbidīn als Gründer, einen Enkel von Ḥusain (gestorben 680), und unterscheiden sich dadurch von der 12er Schia. Die Zaydīten erkennen weder einen verborgenen oder unfehlbaren *imām* an, noch eine besondere spirituelle Verbindung des *imām* mit Gott. Der *imām* wurde unter den *sāda* (Sg. *saiyid*), die zu den Prophetennachfahren zählen, danach ausgewählt, wer am Besten der Führerrolle gegen äußere Feinde gerecht wurde.

68 Zum Beispiel durch die abessinische Mamelucken, die in Zabīd von 1021–1159 regierten, durch Turanshah, den ayyubidischen Prinzen aus Ägypten von 1174-1180, und durch die Osmanen. Im Jahre 1517 bekam Sanaa durch die Intervention des ägyptischen Paschas den Status eines autono-

Zaydīten wurde durch den Kampf gegen die erste osmanische Besetzung (1547-1623) gefestigt. Die Macht der Zaydīten weitete sich aus und wurde aufrechterhalten, auch durch die ständigen Interaktionen mit den umgebenden Stämmen. In einer zweiten Periode der Besatzung beherrschten die Osmanen den Küstenstreifen Tihama und das südliche Gebirge (1870-1918). Im nördlichen Gebirge und den Hochplateaus stießen sie jedoch auf heftigen Widerstand, da der in Sanaa residierende *imām* Aḥmad ad-Dīn zum Kampf gegen die Osmanen aufgerufen hatte. Sanaa wurde von 1872-1890 osmanisch regiert. Als die Osmanen am Ende des ersten Weltkriegs den Jemen verließen, diente ihre Armee dem herrschenden *imām* Yaḥyā Muḥammad Ḥāmidaddīn als Vorbild. Er übernahm auch ihre Festungen, den Telegrafen, die Buchhaltung und die Steuerpacht, verwarf hingegen das Bildungssystem, das Gesundheitssystem und die Banken.[69] *imām* Yaḥyā (1918-48) und sein Sohn, *imām* Aḥmad (1948-62), der die Hauptstadt nach Taizz verlegte, verfolgten eine Politik, die darauf bedacht war, die Bevölkerung so weit wie möglich fern von modernen Einflüssen zu halten, seien sie ägyptisch oder westlich. Doch Kräfte von außen forderten politische und wirtschaftliche Veränderungen, die auf lange Sicht nicht unterdrückt werden konnten (siehe auch „Einführung medialer Bilder“).

1962 wurde die Herrschaft der *imām*e durch einen Coup von Offizieren gestürzt und eine Republik begründet. Dieser Revolution vom 26. September folgte ein achtjähriger Bürgerkrieg zwischen den Kräften der Revolution, unterstützt von Nāṣirs Ägypten, und den Royalisten, unterstützt von König Faiṣals Saudi-Arabien[70]. Nach der Revolution waren die Bewohner/innen mit massiven Umbrüchen konfrontiert: die Öffnung zum Weltmarkt, die Einrichtung eines Staatsapparates, die Einschulung von Jungen und Mädchen. In den 1970er Jahren löste der Ölboom eine Migrationswelle von Arbeitskräften in die Golfstaaten aus.[71] Durch das Geld der Arbeiter kamen immer

men Sultanats und die Macht der *imām*e wurde eingeschränkt.

69 Hier danke ich Arwā Aḥmad al-Ḫutābī für wertvolle Hinweise.

70 Äthiopien unter Kaiser Haile Selassie half den Royalisten. Diese wurden auch durch USA Flotteneinheiten unterstützt, die im Roten Meer bereit standen.

71 Das führte zu einem Arbeitskräftemangel in der arbeitsintensiven Landwirtschaft auf den Terrassen der Steilhänge und als Folge zur Aufgabe landwirtschaftlicher Nutzfläche. Zur temporären Arbeitsmigration vom Jemen in die OPEC-Staaten in den 1970ern siehe Hans Steffen, „Arbeiteremigration aus der Arabischen Republik Jemen in die Erdölstaaten der Arabischen Halbinsel“, in: *Geographica Helvetica*, 1981, <http://www.geogr-helv.net/36/73/1981/gh-36-73-1981.pdf> (Zugriff am 30. März 2014).

mehr Devisen in den Jemen, mit denen Konsumgüter wie Kühlschränke, Radios und Fernseher gekauft werden konnten.[72]

Aden war 1839 von den Briten erobert und dann ausgebaut worden. Später erhielt sie den Status einer Kronkolonie, weitere Sultanate und Scheichtümer mit Protektorat-Status dienten England als Pufferzone zum Schutz Adens und ihres Hafens. 1967 erlangte der Südjemen die Unabhängigkeit von England und die Volksrepublik Jemen wurde gegründet.[73] Aufgrund unterschiedlicher Faktoren, darunter der Kollaps der Sowjetunion, entschied sich der Südjemen 1990 für eine Vereinigung mit dem Nordjemen. Im Mai 1990 wurde ein Abkommen zur Vereinigung von Nord- und Südjemen unterzeichnet, mit Sanaa als Hauptstadt der neu gegründeten Republik Jemen. Dieses „nationale Experiment" wurde von einem Übergang zur Demokratie begleitet, einem Moment kontroverser politischer Aktivität mit Parteigründungen, Zeitungsgründungen, zivilgesellschaftlichen Initiativen und Parlamentswahlen einerseits, sowie einer Reihe ungelöster Probleme andererseits.[74]

Erschwerend kam hinzu, dass der neue Staat für seine pro-irakische Haltung im Zweiten Golfkrieg (1990/1991) hohe politische Kosten zu zahlen hatte: Circa 750.000 jemenitische Arbeitsmigranten mussten die Golfregion verlassen und in den Jemen zurückkehren, die meisten Auslandshilfen, sowohl des Westens als auch der Golfstaaten, wurden gestoppt. Gleichzeitig wuchs im Süden die Unzufriedenheit über die Herrschaft der Elite aus dem Norden. Die Situation führte schließlich 1994 zu einem kurzen heftigen Bürgerkrieg zwischen Nord und Süd, der die Bedingungen für die demokratische Entwicklung beendete und zu einer Hegemonie des Nordens mit einem zunehmend autoritären Regierungsstil führte (siehe auch *Staat und Frauenaktivismus*). Die politischen und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen verschlechterten sich weiter.[75] ʿAlī ʿAbdullah Ṣāliḥ, der schon seit 1978 Präsident war, hielt sich an der Macht, durch eine geschickte Vereinnahmung von Gegnern und durch ein System von Cliquenwirtschaft und Gewaltausübung.

72 Zur Zahlenstatistik über Transferzahlungen nach Jemen durch die temporären Auslandsjemeniten siehe ebd., S. 78.

73 Ab 1970 war der Südjemen unter Volksdemokratische Republik Jemen (VDRJ) bekannt.

74 Zu den speziellen Bedingungen der Nation-Werdung der Republik Jemen siehe Lisa Wedeen, *Peripheral Visions. Publics, Power and Performance in Yemen*, Chicago u. London 2008, hier S. 2.

75 1995 ließ sich die jemenitische Regierung als Gegenleistung für Darlehen des IMF auf wirtschaftliche Reformen ein, eine Bankreform, die Privatisierung von Staatsbetrieben und die Reduzierung oder Abschaffung von staatlichen Subventionen für die Güter des täglichen Verbrauchs wie zunächst Benzin und Elektrizität, dann Wasser und Diesel. 1998 wurden die Subventionen für Weizen und Mehl abgeschafft und die Preissteigerungen waren von Protesten begleitet.

Die Probleme, die sich in der Zeit der Feldforschung ankündigten, sollten später zur Revolution des Jahres 2011 führen. 2008 brachen die Ölpreise ein, mit dramatischen Folgen für ein Land, in dem rund 70 Prozent der Staatseinnahmen aus Ölverkäufen stammten. Eine wirksame flächendeckende Opposition konnte sich nicht etablieren, regionales politisches oder finanzielles Aufbegehren hingegen konnte vom Präsidenten mithilfe ausländischer Unterstützung in Schach gehalten werden. Zu der südjemenitischen Separatistenbewegung kam der Konflikt im Nordwesten des Landes, wo rivalisierende lokale Gruppen in den Provinzen Ṣaʿda, ʿAmrān und Ḥaǧǧa der Zentralregierung entgegentraten. Diese aufständischen Gruppen werden meist der al-Ḥūṯī Bewegung zugerechnet.[76] Seit dem Herbst 2004 gab es im Norden mehrere kriegerische Konfrontationen. Im Kampf gegen innere Opponenten verfügte ʿAlī ʿAbdullah Sāliḥ über immer mehr Mittel, und zunehmend konnte er ihren Einsatz im Rahmen globaler politischer Agenden wie dem Kampf „gegen Iran“ oder „al-qāʾida“ international rechtfertigen.[77] Von den USA und Ländern der Europäischen Union wurde die jemenitische Regierung als Partner an der Front im „Kampf gegen den Terror“ unterstützt.[78] Angriffe gegen Aufständische im Norden und im Süden forderten eine zunehmenden Anzahl ziviler Opfer, seit 2009 verstärkt durch Angriffe unbemannter Drohnen, die die USA durchführten.[79]

Zunehmend wurde der Jemen zu einem Schlachtfeld, auf das ein unübersehbares Geflecht ausländischer Akteure einwirkt. Zum politischen Chaos kommen heute Hunger, versiegende Grundwasserquellen[80], Bevölkerungsexplosion[81], rapide Urbanisie-

76 Ebd., S. 1.

77 Isa Blumi, *Chaos in Yemen. Societal Collapse and the New Authoritarianism*, London u. New York 2010, S. 5.

78 Isa Blumi beschrieb eine „Talfahrt hin zu wachsender staatlicher Gewalt auf Kosten der Verfolgung traditioneller Strategien der Konfliktlösung“ und warnte, dass diese Entwicklung zu einer dramatischen Zunahme regionaler Instabilität und zu gesellschaftlichem Kollaps führe. Blumi, *Chaos in Yemen*, S. 3, 5.

79 Siehe die Zeugenaussage von Farea al-Muslimi (Fāriʿ al-Muslimī) vor dem *US Senate Judiciary Subcommittee on Constitution, Civil Rights & Human Rights* im April 2013. <http://www.youtube.com/watch?v=vEetY2svxUE> (Zugriff 30.03.2014). Zum Drohnenkrieg im Jemen, insbesondere zur Tötung des US-Bürgers Anwar al-ʿAulaqī und seines 16-jährigen Sohnes ʿAbd ar-Raḥmān. Siehe Jeremy Scahill, *Dirty Wars. The World is a Battlefield*, New York 2013. Der erste Drohenangriff fand 2002 statt.

80 Die Trinkwasserknappheit ist eines der dringlichsten Probleme von Sanaa. Lag der Grundwasserspiegel vor 40 Jahren noch in 30 Metern Tiefe, so ist er jetzt auf 800-1000 Meter abgesunken. Jedes Jahr fällt er um weitere sechs bis acht Meter. Ein Drittel des Wasserverbrauchs im Land stammt aus nicht erneuerbaren Quellen. Bert Beyers, „Muss Sanaa verlegt werden?“, in: *Telepolis*, 3. Januar 2006.

81 Im Jahr 2000 betrug die Bevölkerung des Jemen insgesamt 17.523.000 und 2010 betrug sie 22.763.000. Sie hat sich seit 1980 verdreifacht. Siehe: Population Division of the Department of Economic and Social Affairs of the United Nations Secretariat, *World Population Prospects: The*

rung und ökologischer Kollaps. Korruption unter den regierenden Eliten und ein Mangel an wirtschaftlichen Perspektiven animierten zumeist junge Menschen im Frühjahr 2011, es ihren Brüdern und Schwestern in Tunesien und Ägypten gleichzutun, und sie begannen, zu protestieren.

Zur Schlichtung einer Situation, die immer unübersichtlicher geworden war, fand als Teil einer Initiative des Golfkooperationsrats (GCC) die *National Dialogue Conference (NDC)* statt. Ihr Ziel war es, Elemente einer neuen Verfassung auszuhandeln und eine stabile politische Lösung für den Jemen zu finden. Die Konferenz dauerte 10 Monate und über 150 von 565 Delegierten waren Frauen.[82] Präsident ʿAlī ʿAbdullah Ṣāliḥ wurde nach 33 Jahren abgesetzt und eine Übergangsregierung eingesetzt, die jedoch aus den alten politischen Kräften besteht, mit dem ehemaligen Vizepräsidenten ʿAbd Rabbuh Manṣūr Hādī als Übergangspräsident. Auch wenn die Konferenz mit einem Konsens über ein Abschlussdokument beendet wurde, sahen viele Kritiker, dass drängende Probleme, die zu der Rebellion geführt hatten, nicht angegangen wurden.[83]

Über die Jahrhunderte hat es immer wieder Auswanderungswellen gegeben, die vom Südwesten der Arabischen Halbinsel ausgingen. In der Antike siedelten Südaraber über das Rote Meer in das Horn von Afrika über[84], nach dem Bruch des Staudamms von Maʾrib wanderten sie durch die arabische Halbinsel in die nordarabischen Länder. In Wellen verließen Teile der Bevölkerung die dicht besiedelten und landwirtschaftlich stark genutzten Gebiete des Jemen. Nomadische Stämme spielten bei der arabischen Expansion, der Islamisierung von Nordafrika und Spanien eine Rolle. Bis ins 20. Jahrhundert gelangten viele vom Hafen Aden aus in Länder Europas, des Fer-

2012 Revision. <http://esa.un.org/unpd/wpp/index.htm> (medium variant) (Zugriff am 28. März 2014).

82 Die Konferenz fand vom 18. März 2013 bis zum 24. Januar 2014 statt. Die Delegierten hatten unterschiedliche politische Zugehörigkeiten, doch nur 40 waren Vertreter/innen der „unabhängigen Jugend“, die für die Rebellion verantwortlich gewesen war. Der Frauenanteil lässt sich der Namensliste der Teilnehmer/innen entnehmen. <http://ndc.ye/ar-news.aspx?id=36> (Zugriff am 16. Juni 2014).

83 Der Konflikt mit dem Süden wurde nicht behandelt, und der Süden hat die *NDC* boykottiert. Die Vertreter der al-Ḥūṯī Bewegung blieben der Abschlussveranstaltung fern, nachdem kurz vor Ende der Konferenz ein zweiter ihrer Vertreter in Sanaa umgebracht worden war.

84 Die Immigranten sollen das Aksumitische Reich und seine Kultur maßgeblich mit geformt haben. Siehe Haggai Erlich, „Yemen, relations with“, in: *Encyclopaedia Aethiopica*, Bd. V, Wiesbaden 2014, S. 50-51, S. 50.

nen Ostens oder Amerikas. Andere überquerten das Rote Meer und ließen sich in ostafrikanischen Ländern wie Äthiopien, Dschibuti, dem Sudan oder Kenia nieder.[85]

Die meisten Jemeniten[86] sind Araber, dazu kommen Afro-Araber und Südasiaten. 99% der Bevölkerung sind Muslime, doch diese Zahl sagt weder etwas über die Heterogenität der muslimischen Bevölkerung noch etwas über Veränderungen, Verschiebungen und Fraktionierungen nach der September-Revolution und in jüngster Zeit aus.[87] In kurzen demographischen Darstellungen ist meist von den Zaydīten des Hochlands im Norden und von Šāfiʿīten[88] in der Tihama und in den südlichen und westlichen Gebirgsregionen die Rede. Eine weitere muslimische Gruppe sind die Ismailiten im Haraz-Gebirgsmassiv. Über die Jahrhunderte gab es auch einen Anteil jüdischer Bevölkerung. Die meisten jüdischen Familien sind 1949/50 nach Israel ausgewandert.[89]

Obwohl nominal die Zaydīten der Schia und die Šāfiʿīten der Sunna zugerechnet werden, galt lange als anerkannt, dass die Zaydīten von der Doktrin her den im Land mehrheitlichen sunnitischen Šāfiʿīten sehr viel näher sind als der Schia, wie sie im Allgemeinen verstanden wird.[90] Zwar wird seit einigen Jahren in Bezug auf den Jemen die Unterscheidung Schiiten/Sunniten als politische Konfliktlinie thematisiert, doch das kann nicht entlang der Trennlinie zwischen Zaydīten und Šāfiʿīten verstanden werden. Mit dem Entstehen neuer politischer und religiöser Eliten wurde der Jemen ein Zentrum sunnitischer Reformbewegung. Manche aus den zaydītisch dominierten Gebieten wurden von Strömungen beeinflusst, die nur Koran und Sunna als Grundlage für den Islam akzeptieren, und gruppierten sich politisch seit 1991 in der Iṣlāḥ-Partei (*at-*

85 Hans Steffen, „Arbeiteremigration aus der Arabischen Republik Jemen in die Erdölstaaten der Arabischen Halbinsel“, in: *Geographica Helvetica*, 1981, <http://www.geogr-helv.net/36/73/1981/gh-36-73-1981.pdf> (Zugriff am 30. März 2014).

86 In diesem und dem folgenden Absatz benutze ich das generische Maskulinum.

87 Siehe auch: Franck Mermier, „Yémen: Les héritages d’une histoire morcelée“, in: Mermier, Franck, Rémy Leveau et Udo Steinbach (Hg.), *Le Yémen contemporain*, Paris 1999, S. 7-35.

88 Die šāfiʿītische Rechtsschule (*aš-šāfiʿīya*) ist einer der vier traditionellen Rechtsschulen des sunnitischen Islam, neben der *malikīya*, der *hanafīya* und der *hanbalīya*. Sie wurde von *imām* aš-Šāfiʿī begründet, der 820 in Kairo gestorben ist.

89 Bei einer geheimen Auswanderungs-Aktion 1949/1950, die unter dem Namen *Operation Magic Carpet* bekannt ist, wurden 47.000 jemenitische Juden und Jüdinnen in den neuen Staat Israel transportiert, nur wenige 100 verblieben im Jemen. Im Zuge des jüngsten Anwachsens von Extremismus und Gewalt sind weitere Familien entweder ausgewandert oder wurden innerhalb des Jemen umgesiedelt.

90 Siehe dazu z. B. Blumi, *Chaos im Yemen*, S. 8.

taǧammuᶜ al-yamanī li-l-iṣlāḥ).[91] Teile der alten Elite der *sāda* wiederum sind unter den Einfluss der Zwölfer-Schia iranischer Herkunft gelangt.[92]

Jemenit/innen haben ein starkes Bewusstsein für ihre ruhmreiche Vergangenheit und ihr kulturelles und religiöses Erbe. Dazu gehört auch der Stolz auf die Stärke jemenitischer Frauen, der hauptsächlich an zwei historischen Frauenfiguren festgemacht wird.[93] Verehrt werden Königin Bilqīs, so heißt in der arabischen Literatur die Königin von Sabaʾ, die im Koran erwähnt wird, und Königin Arwā, die in islamischer Zeit den Jemen lange regiert hat.[94] An diesen Vorbildern orientieren sich Frauen auch in neuerer Zeit, wenn es um das Verfolgen eigener Ziele geht.

Soziales Gefüge

In Sanaa nimmt die Geschlechtersegregation besonders weitreichende Ausmaße an: Bei zeremoniellen Anlässen wie Hochzeiten, Geburtsfeiern und Beerdigungen treffen sich Männer und Frauen getrennt. Besuche zwischen Familien und Verwandten finden meist nur unter Frauen oder nur unter Männern statt. In der Regel gehen Mädchen und Jungen auf getrennte Schulen. Insbesondere die Verschleierung der Frauen vor nicht-*maḥram*[95] Männern stellt eine symbolische Grenze zwischen den Geschlechtern dar. Diese wird durch das Fernsehen und andere Bildmedien herausgefordert.

In Sanaa sind nachmittägliche Qat[96]-Runden (*ǧalsāt qāt*) eine wichtige Komponente des gesellschaftlichen Lebens. Das sind nachmittägliche Treffen, nur für Männer oder nur für Frauen, die viele Stunden dauern. Familienmitglieder, Nachbarn, Freund/innen oder Kolleg/innen nehmen daran teil, und sie sind meist offen für mitgebrachte Besucher/innen. Bei diesen Treffen werden die jungen Blätter und Triebe des Qat-

91 Die sunnitischen Islamisten bestehen aus unterschiedlichen Gruppen. Sie haben Affinitäten zu ähnlichen Gruppen in Ägypten, im Sudan und eine saudisch-wahabitische Komponente. Ihr gemeinsamer Nenner ist die Behauptung, dass islamische kulturelle und politische Authentizität ausschließlich auf der *šarīᶜa* beruht.

92 Auch hier gibt es verschiedene Fraktionen und Unterstützungssysteme.

93 Siehe zum Beispiel: Amal Basha, „Yemen“, in: Sameena Nazir u. Leigh Tomppert (Hg.), *Women's Rights in the Middle East and North Africa: Citizenship and Justice*, Oxford 2005, S. 335-354, S. 336.

94 Königin Arwā bint Aḥmad regierte von 1067 bis zu ihrem Tod 1138, zunächst für ihre ersten beiden Ehemänner, danach alleine.

95 *Maḥram* sind nach islamischem Recht diejenigen, die einen Grad von Blutsverwandtschaft haben, der Heirat ausschließt.

96 *Catha Edulis*, arabisch *qāt*.

Strauches gekaut, deren Saft eine stimulierende und euphorisierende Wirkung hat. Die Teilnehmenden sitzen entlang der Wände des Qat-Salons (*mafraǧ*) auf schmuckvoll bezogenen Matratzen, die mit stabilen Kissen bestückt ein kreisförmiges Endlos-Sofa bilden. Sie unterhalten sich konzentriert und verlassen meist für die gesamte Dauer der Qat-Runde den eingenommen Platz nicht. Auf festliche Kleidung wird bei diesen Zusammentreffen großen Wert gelegt. Daneben gibt es kleine alltägliche Qat-Runden, bei denen die engere Familie unter sich ist.

Sowohl bei den Männern als auch bei den Frauen spiegeln die Qat-Runden die sozialen Hierarchien und ihren Wandel wider. Hier verleihen Individuen ihrer Reaktion auf die Umbrüche im Alltag Ausdruck und integrieren sie in eine kollektive Version der Welt.[97] Die nachmittäglichen Qat-Runden der Frauen (*tafrīṭa*, Sg.) wurden von einigen Autor/innen als öffentlicher Raum der Frauen beschrieben.[98] In diesem inter-familiären Raum werden Heiratsarrangements getroffen und durch Sitzordnung, Aufmachung, Redeweise oder die mitgebrachte Menge an Qat soziale Rangordnungen verhandelt. Auch bei den Frauen spiegelt die Veränderung dieser gemeinschaftlichen Sitzungen den sozialen Wandel. In dem Maße, in dem Schule und Arbeitsplatz für Frauen wichtig geworden sind, finden die Zusammenkünfte auch unter Frauen einer Altersgruppe oder unter Kolleginnen einer Berufsgruppe statt.

Qat-Runden der Männer (*maqyāl*, Sg.) waren lange auch der Ort, an dem Politik gemacht wurde. Zur Zeit der Feldforschung schloss die Qat-Kultur wegen ihres segregierten Charakters Frauen oft von politischen Prozessen und Entscheidungen aus. Das betrifft nicht nur die Männerrunden in privaten Häusern, sondern auch politische Gremien, diverse Machtzirkel und selbst den Arbeitsalltag, denn in vielen Büros wird die Arbeit nachmittags als Qat-Runde weitergeführt. Für eine Angestellte oder Mitarbeiterin verwandelt sich in dieser Zeit das Büro des Kollegen oder Vorgesetzten zur *no-go* Zone. Auf Frauen im Parlament komme ich im nächsten Abschnitt zu sprechen. Ob der große Anteil an Frauen während der zehnmonatigen National Dialogue Conference (NDC) zu einem nachhaltigen Wandel der politischen Kultur in Bezug auf die

97 Jean Lambert, „Consommation de masse et tradition à Sanaa: vers une culture urbaine“, in: Gilbert Grandguillaume et al. (Hg.), *Sanaa hors les murs: une ville arabe contemporaine*, Sanaa u. Tours 1995, S. 89-141, S. 106.

98 Siehe zum Beispiel: Carla Makhlouf, *Changing Veils. Women and Modernisation in North Yemen*, London 1979, S. 25; Vom Bruck, „A House Turned Inside Out“, S. 152; Marie-Christine Heinze, *Weiblichkeit und öffentlicher Raum im Jemen*, Bonner Islamwissenschaftliche Hefte, Bd. 1, Hamburg 2006, S. 33.

Geschlechtersegregation führt, wird die Zukunft zeigen. Diese Arbeit wird einige Anhaltspunkte zur Beantwortung dieser Frage liefern.

In Sanaa verbringen Männer und Frauen also einen großen Teil ihrer Zeit in privaten Häusern und Wohnungen und messen dem eine große Bedeutung bei. Auch wenn die Männer häufiger als die Frauen außerhalb des Hauses arbeiten, sind dennoch die Nachmittage für diese gesellschaftlichen Aktivitäten in den Häusern reserviert. Gabriele vom Bruck hat untersucht, ob Bourdieus Modell des kabylischen Hauses (im ruralen Algerien) auf den Jemen übertragbar ist.[99] Es steht für eine bezüglich des Nahen Ostens oft angenommene Dichotomie von Haus/privat vs. draußen/öffentlich (zu dieser Dichotomie mehr in *Geschlechterspezifische Räume und Gender*).[100] Demnach sind die von den Frauen bewohnten Räume des Hauses privat und abgeschlossen. Für den Jemen trifft diese Unterscheidung nicht zu: „Women's gatherings are just as ‚public' as men's; entry to either is restricted only to persons of the opposite gender, and status is displayed and negotiated through the amount and quality of qat consumed, speech events and attire".[101] Vom Bruck schreibt, dass der Raum im Innern des Hauses niemals eindeutig privat oder öffentlich ist, sondern dass die moralischen Codes oder die praktischen Aktivitäten neue Zusammenhänge in der Ordnung von Raum innerhalb und außerhalb des Hauses schaffen. In diesem akteurszentrierten Modell von Raum, in dem nicht nur Gender, sondern auch Alter, Rang und Statusattribute eine Rolle spielen, interpretiert vom Bruck die Küche als „paradigmatischen weiblichen Raum" im „jemenitischen Haus".

Meine Anwesenheit mit der Videokamera verrückte abermals die Zuschreibungen für Räume, in denen Frauen sich aufhielten, etwa als „öffentlich"/privat oder abgeschlossen/zugänglich. Durch die spezielle Art von „potenzieller Öffentlichkeit", die ich mit der Kamera herstellte, kamen neue Aspekte hinzu. In den Küchen in der Altstadt, beim Kochen und bei der Hausarbeit konnten die Frauen in das Filmen einwilligen. Das lag vor allem am Kleidungsstil, der in diesem Viertel bei der Hausarbeit üblich war, dem fast bodenlangen bunten Überkleid und der *liṭma*, dem um den Kopf gewundenen Baumwolltuch, das mit einer einfachen Handbewegung von unter dem Kinn

99 Vom Bruck, „A House Turned Inside Out".
100 Pierre Bourdieu, „Das Haus oder die verkehrte Welt", in: ders. *Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabylischen Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1979/(1960), S. 48-65.
101 Vom Bruck, „A House Turned Inside Out", S. 152.

über die Nase gezogen werden konnte, wenn ein nicht-*maḥram* Mann die Küche betrat. So taten die Frauen es auch beim Filmen.

Hingegen waren die Qat-Runden der Frauen nicht für das Mitführen einer Kamera geeignet. Bei diesen Zusammenkünften trugen die Frauen festliche Kleider und unverhüllte Haare und Frisuren. Sie stellten untereinander ihre Attraktivität und Verführungskraft zur Schau. Dabei konnten sie sicher gehen, dass kein Mann den Raum betrat. Der schwarze Schleier, den sie auf dem Weg zur Qat-Runde getragen hatten, war hier außer Reichweite. Dieser Raum weiblicher Öffentlichkeit war der Veröffentlichung auf Bildern weniger zugänglich als der „paradigmatische weibliche Raum" der Küche. Die Qat-Runden hatten zwar die Funktion eines öffentlichen Forums, sperrten sich jedoch weitgehend der Repräsentation auf Bildern.

Insbesondere das Fernsehen ist eine Technologie, die seit ihrer Einführung (dazu mehr in „Einführung medialer Bilder") die Räume und die Blickachsen im „jemenitischen Haus" bestimmt. Es hat zu umfassenden und nachhaltigen Veränderungen des Raum- und Zeitschemas im Alltags geführt, ein Umstand, der diesen ganzen Text durchzieht. Oft sind im Haus einer Familie mehrere Fernsehgeräte, nicht nur im „offiziellen" Salon, sondern auch in den Räumen, in denen sich die Familienmitglieder tagsüber aufhielten. Laut Jean Lambert hat das Fernsehen zunächst bei den Qat-Runden unter Männern seine Popularität im Haushalt verankert. Dort habe das Fernsehen sowohl die musikalische Darbietung als auch die Betrachtung der Landschaft abgelöst[102].

Es scheint mir jedoch unwahrscheinlich, dass das Fernsehen bei Frauen und Kindern weniger populär war. Entschied der Vater als Familienoberhaupt gegen die Anschaffung einer Satellitenantenne, konnten Frauen und Töchter die Programme während ihrer häufigen Besuche in anderen Häusern trotzdem schauen, denn ihre interfamiliären Besuche waren genauso häufig und wichtig wie die der Männer. So prägte der Umbruch der Ankunft des Satellitenfernsehens die Frauen und Kindern wahrscheinlich stärker – viel mehr als die Männer es wünschten –, da er weniger durch die Integration in ein kollektives und formalisiertes Ritual gezähmt wurde, wie es Lambert für die Qat-Runden der Männer beschreibt.

102 Lambert, „Consommation de masse et tradition à Sanaa" , S. 106.

Oft wissen die Familienmitglieder beiderlei Geschlechts wenig von den Fernsehgewohnheiten oder -vorlieben des jeweils anderen. So verläuft die Geschlechtertrennung auch entlang der Grenze dessen, was die einen über den Fernsehkonsum der anderen wissen. Das Rücken-an-Rücken der Karikatur in der Einleitung steht auch dafür. Meistens hat die Grenze mit den Themen zu tun, die auch im Gespräch zwischen Familienmitgliedern aus Respekt vermieden werden. So besprechen junge Leute zum Beispiel Themen wie Liebe oder Hochzeit nicht in Gegenwart ihres Vaters. Manche haben ein Interesse daran, die eigenen Fernsehgewohnheiten vor anderen Familiengliedern verborgen zu halten. Ein älterer Mann sagte mir in Gegenwart seiner viel jüngeren Ehefrau zunächst, das Fernsehen interessiere ihn gar nicht, und erzählte mir erst, als sie gegangen war, was er während des Qat-Kauens alles anschaute.

Sanaa hat sich seit ihrer Gründung immer durch eine Heterogenität der Bevölkerung ausgezeichnet.[103] Die wichtigsten Faktoren, die die soziale Struktur der Stadt zur Zeit der Feldforschung bestimmen, sind der tiefgreifende ökonomische Wandel, eine Veränderung der politischen Strukturen und die Bevölkerungsexplosion. Die Stadt Sanaa ist seit 1970 rasant gewachsen, von 1970 bis zum Jahr des ersten nationalen Zensus 1994 stieg die Bevölkerung von 80.000 auf 954.000 Bewohner/innen.[104] Zur Zeit der Feldforschung (2000/2001) sollen es 1.590.624 Menschen gewesen sein und es wird von einem jährlichen Wachstum von 5,6% ausgegangen[105]. Das explosionsartige Wachstum der Stadt ist Teil einer zunehmenden Urbanisierung des Landes im Allgemeinen.[106] Auch die Rückkehr der Arbeiter aus den Golfstaaten als Folge des Kuwait-Irak-Krieges trug zum Wachstum der Städte bei.

Die Stellung in der sozialen Hierarchie ist durch die Abstammungslinie, die geographische Herkunft, den ausgeübten Beruf und den wirtschaftlichen Status bedingt. Zu der alten städtischen Elite gehören die *sāda* (Sg. *saiyid*),[107] aus deren Reihen der

103 Franck Mermier, *Le cheick de la nuit. Sanaa: organisation des souks et société*, Arles 1997, S. 33.
104 Jean-François Troin, „La croissance urbaine au Yémen: caractéristiques et conséquences“, in: Remy Leveau et al. (Hg.), *Le Yémen contemporain*, Paris 1999, S. 267-283.
105 Aktuelle Zahlen sind nicht vorhanden, zur Zeit des letzten Zensus 2004 wird die Bevölkerungszahl mit 1.748.000 angegeben. Zuverlässige statistische Angaben sind für Sanaa oder den Jemen insgesamt nicht vorhanden. Alle statistischen Zahlen sind unter diesem Vorbehalt zu lesen.
106 Weitere große Städte sind Aden, Taizz und Hudaida als Hafenstadt und wirtschaftliches Zentrum der Tihama.
107 *Sāda*, synonym für Hashemiten, stellen heute noch die regierenden Dynastien in Marokko und Jordanien.

imām gewählt wurde.[108] Historisch definierte sich diese soziale Gruppe durch die Abstammung von den Prophetennachfahren, durch Gelehrsamkeit, Funktionen im Staatsdienst und eine hohe Stellung im Glaubenssystem. Nach Ende des Imāmats stand die Republik für die Abschaffung ihrer ererbten religiös sanktionierten Auszeichnung. Diese und die Neuorientierung stellten eine große Herausforderung dar.[109]

Als weitere Gruppe gehören die *quḍā* (Sg. *qāḍin*), die Familien von Richtern und Rechtsgelehrten, zur alten städtischen Elite. Sie leiten ihren Status vom Beruf ihrer Vorfahren als Richter ab und sind Träger/innen des religiösen und rechtlichen Wissens.

Die zahlenmäßig stärkste Bevölkerungsgruppe ist die der *ʿarab* (Sg. *ʿarabī*) oder *qabāʾil* (Sg. *qabīlī*). Im Deutschen wird dafür oft der Begriff „Stammesleute" benutzt. Als *qabāʾil* wurden im Jemen diejenigen bezeichnet, die in den Bergregionen sesshaft waren, Landwirtschaft betrieben und das Gedächtnis einer arabischen „tribalen" Abstammung aufrechterhielten. Viele von ihnen leben jetzt in den Städten. Ihre soziale Gemeinschaft (*qabīla*) basiert auf den Verwandtschaftsbeziehungen von Leuten, die gemeinsam dasselbe Land nutzten.[110] Diesen sozialen Gemeinschaften in ihren definierten Gebieten stehen die *mašāʾiḫ* (Sg. *šayḫ*) vor, von denen manche sich mit ihren Familien Domizile in Hauptstadt gebaut haben, in der Nähe des politischen Zentrums, wo sie wichtige Funktionen in der Regierung übernommen haben. Ehemalige Bauern sind durch die Urbanisierung oder über den Umweg der Arbeitsmigration in den Golfstaaten in die Hauptstadt gekommen.[111]

108 Für eine Diskussion der Kriterien der jemenitischen hierarchischen Ordnung siehe ebd., S. 71- 114.

109 Zu den *sāda* im Jemen und dazu wie Geschichte und Erinnerung ihr Selbstverständnis prägen siehe die Arbeiten von Gabriele vom Bruck, insbesondere *Islam, Memory and Morality in Yemen*. Sie zeigt, wie persönliche Erfahrungen und soziale Praxis der *sāda* die Diskrepanz zwischen ihren Erfahrungen von Verehrung und Privilegien auf der einen sowie Stigmatisierung und Verfolgung auf der anderen Seite betonen.

110 Dabei trifft das Wort „*tribe*" oder „Stamm" nur schlecht den jemenitischen Begriff *qabīla*, der eine bestimmte soziale und politische Einheit innerhalb eines umschriebenen Gebietes beschreibt. Vom Bruck, ebd., S. 275n15. Blumi nimmt eine fundamentale Kritik an „*tribe*" als analytischer Kategorie vor: „[....] the uncritical evocation of Yemen's ‚tribal' or sectarian heritage, although often used by Yemenis themselves when communicating their political ambitions and limitations to others, proves counter-productive. Evoking tribalism, in particular, to explain Yemeni politics distorts the manner in which outside observers interpret the deeds of various actors in Yemen. This concern with the use of outdated analytical tools that often reduce peoples' behavior to assumed loyalties and seemingly never-changing cultural, socioeconomic and ideological affiliations, leeds me to highlight [....] the need to adopt new methods that involve historicizing social interactions." Blumi, *Chaos in Yemen*, S. 9.

111 Die *ʿarab*, die die Mehrheit der Bevölkerung des Jemen darstellen, berufen sich auf eine Abstammung von Qaḥṭān, dem mythischen Vorfahren der sogenannten Südaraber und unterscheiden sich darin von den *sāda*, die sich auf ʿAdnān, den mythischen Vorfahren der Nordaraber berufen.

Eine weitere Gruppe, die weitgehend durch berufsständische Zugehörigkeit definiert wurde, zu denen Berufe in Handel, Handwerk und im Dienstleistungssektor gehörten, sind die *banī al-ḫums*[112]. Aufgrund ihrer Berufe wie zum Beispiel Schmied, Zimmermann, Sattler, Gerber oder Schlachter gelten sie als von geringer Abstammung (*qalīl al-aṣl*), zumindest in der Wertung der *qabāʾil*. Mit der Abwesenheit eines „tribalen" Stammbaumes wird ihr niedriger sozialer Status gerechtfertigt. Dieser wird vererbt, auch wenn die Erb/innen mit diesen Berufen nichts mehr zu tun haben. Innerhalb der *banī al-ḫums* gibt es eine starke interne Differenzierung.

Zu dieser Gruppe gehören auch die *mazāyina* (Sg. *muzaiyin*), wörtlich bedeutet das Verschönerer/in, und sie üben Berufe wie Friseur/in, Tänzer/in und Musiker/in aus. So singt die *muzaiyina* zum Beispiel auf Hochzeiten und bereitet die Bräute für die Hochzeit vor. Musik, Gesang, Schauspielerei oder andere Berufe, die zu den *performing arts* gehören, werden mit dieser diskreditierten Bevölkerungsgruppe assoziiert. Ich werde darauf zurückkommen. Viele Berufe werden von Migrant/innen ausgeübt, die zum Beispiel als Hausangestellte, Wächter, Schneider/innen und in vielen weiteren Berufen arbeiten und aus Äthiopien, Somalia, dem Sudan, Eritrea, den Philippinen und anderen Ländern kommen. Jemenit/innen mit einem ausländischen Elternteil, insbesondere aus dem Horn von Afrika, werden oft mit dem Begriff *muwallad/muwallada* als „unrein" abgestempelt .[113]

Am untersten Rand der Gesellschaft sind die *aḫdām* (Sg. *ḫādim*), die von einer extremen gesellschaftlichen Ausgrenzung betroffen sind. Sie bewohnen urbane Slums, in Sanaa hauptsächlich einen Bereich südlich von Bāb al-Yaman.[114] Einige tausend von ihnen sind von der Stadt angestellt und prägen nachts das Stadtbild als Straßenfeger/-innen.

Dem sozialen Status wird durch sichtbare und unsichtbare Zeichen Ausdruck gegeben und die Veränderung dieser Zeichen offenbart neue soziale Zusammensetzungen.[115] Nach Ende des Bürgerkriegs 1970 setzte eine intensive soziale Mobilität ein, die durch

112 Wörtlich: Söhne des Fünften. Es gibt für sie eine Vielzahl von Begriffen.
113 Atiaf Alwazir, „Yemen's ‚Muwaladeen': the Struggle for Equal Citizenship", *aljazeera*, 05.04.2014. <http://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2014/04/yemen-muwaladeen-struggle-equal--20144415253333236.html> (Zugriff am 5. April 2014).
114 Sie könnten einen afrikanischen Ursprung haben, zumindest deuten darauf unterschiedliche Ursprungsmythen hin.
115 Mermier, *Le cheikh de la nuit* , S. 87.

neue wirtschaftliche Möglichkeiten und durch Arbeitsplätze in staatlichen Institutionen wie Schulen, Armee und Verwaltung begünstigt wurde. Das republikanische Regime proklamierte die Gleichheit der Bürger im Gegensatz zur Ordnung der ererbten Status. Die *banī al-ḫums* nutzten verschiedene Strategien, um dem Stigma bestimmter Berufe zu entkommen, darunter Namensänderungen und das Schmieden verwandtschaftlicher Allianzen.[116] Hochzeiten reaktivieren oder verstärken die Verbindung zwischen Familien. So kam es zur Zunahme von ehelichen Verbindungen zwischen Familien unterschiedlicher sozialer Gruppen. Der öffentliche Charakter der Hochzeitsfeiern spiegelt ihre Bedeutung für das gesamte Netz der inter-familiären Beziehungen wider. Neu war zum Beispiel, dass einige Töchter aus *sāda*-Familien nicht-*sāda* Männer heirateten.[117]

Für viele soziale Gruppen ging die Veränderung ihres sozialen Status mit der Vereinnahmung der *qabyāla* (des „Tribalismus“) durch den Staat einher. Das Konzept vom „Bürger“ und die Fusion fragmentierter Gruppen unter der sozialen Kategorie der *qabāʾil* („Stammesleute“) dienten der Staatsbildung, indem sie dem Großteil der größten Bevölkerungsgruppe Anerkennung als herausragende und „authentische“ Komponente der jemenitischen Bevölkerung verliehen.[118] Ein sichtbares Zeichen dafür ist die *ǧambīya*, ein Krummdolch, der an einem bestickten Gürtel getragen wird. Vor der Revolution ein Merkmal der „Stammesleute“, wurde er danach von den Städtern, den *sāda*, *quḍā* und *banī al-ḫums*, adoptiert und so zum Marker der nationalen Gemeinschaft.[119]

Auch der Tanz *baraʿ* wurde mit einem wachsenden Nationalismus in Verbindung gebracht.[120] Dieser Tanz stammt aus dem „tribalen“ Milieu und seine Verbreitung im städtischen Raum zeigt laut Adra die Wichtigkeit, die die „tribale“ Herkunft für die Gruppe der *ʿarab* hat. Bei diesem Tanz unterscheiden sich lokale Gemeinschaften durch spezielle Schrittfolgen. Er wird in Gruppen von Männern unter freiem Himmel getanzt. Auch das Fernsehen spielte bei dieser Vereinnahmung der *qabyāla* durch den Staat eine wichtige Rolle, doch dazu mehr in „Einführung medialer Bilder“ im nächsten Unterkapitel.

116 Franck Mermier spricht von „Namensspielen“. In *Le cheikh de la nuit* untersucht er die Kriterien des sozialen Aufstiegs für die Familien, die auf dem Markt in Sanaas Altstadt arbeiten.
117 Aufgrund aktueller politischer Konflikte ist das möglicherweise heute wieder rückläufig.
118 Vom Bruck, *Islam, Memory and Morality in Yemen*, S. 8f.
119 Mermier, *Le cheikh de la nuit*, S. 89.
120 Najwa Adra, „Tribal Dancing and Yemeni Nationalism: Steps to Unity“, in: *REMMM* 67 (1993), S. 161-167.

Der Status der *mazāyina* wird mit Musik, Tanz und Aufführungen in Verbindung gebracht. Damit hängt auch zusammen, dass Schauspielerei im allgemeinen nicht als eine respektable Beschäftigung gilt. Insbesondere in Kapitel 4 werde ich behandeln, wie die Ablehnung von Schauspiel in die Kommentierung von Fernsehbildern jemenitischer Frauen im Fernsehen eingeflochten wird und sogar als größte Gefahr dargestellt wird, wenn es um das Erscheinen von Frauen im Fernsehen überhaupt geht. Die Stigmatisierung von Schauspielerei erklärt auch die Abwesenheit von Theater als kulturelle Beschäftigung von Erwachsenen.

Dennoch gab von Staats wegen den Versuch, ein modernes Musiktheater zu schaffen. Im Jahr 1986, noch vor der jemenitischen Vereinigung, wurde anlässlich der Rekonstruktion des Dammes von Maʾrib die „Operette“ *Song of the Sheeba River Valley Dam*, (*maġnat ṣadd wādī sabaʿ*) zur Aufführung gebracht. Nur Männer nahmen an der Aufführung unter freiem Himmel vor dem Bāb al-Yaman teil, und es war ein Problem, überhaupt Darsteller zu finden, die bereit waren, in diesem Rahmen zu spielen, zu singen und zu tanzen.[121] Viel gigantischer war das Massenspektakel, das anlässlich der 10-Jahresfeier der jemenitischen Einheit am 22. Mai 2000 von Präsidenten Ṣāliḥ in Auftrag geben wurde.[122] Es war Teil eines großen Umzugs mit Militärparade und insgesamt circa 100.000 Teilnehmer/innen, darunter 1600 Schülerinnen und Schüler.[123] Ich werde auf dieses Spektakel am Ende dieses Unterkapitels noch zurückkommen.

Wie soeben erwähnt, spielt „Theater“ im europäischen Sinne im Jemen kaum eine Rolle. Dennoch ist der Alltag ist voll von theatralischen Elementen, wozu auch die Poesie gehört.[124] Darunter ist die *bāla* das Genre mit dem stärksten kollektiven und dramatischen Charakter. An dieser Form der Dichtung sind mehrere Dichter in einer Art Dichterwettstreit, *laʿba* (Spiel) genannt, beteiligt.[125] Bei diesem Genre sowie auch beim Genre *zamīl* ist der Moment der Dichtung auch der Moment der Darbietung. Hier ist die Anmerkung angebracht, dass Tanz und Poesie bei den Frauen weniger erforscht

121 Philip D. Schuyler, „The Sheba River Valley Dam: The Reconstruction of Architecture, History and Music in a Yemeni Operetta“, in: Sherifa Zuhur (Hg.), *Colors of Enchantment. Theater, Dance, Music, and the Visual Arts of the Middle East*, Cairo u. New York 2001/(1993).

122 Ein gefilmter Ausschnitt der Aufführung auf youtube kann hier angeschaut werden: <http://www.youtube.com/watch?v=nEriyBTjC10&feature=related> (Zugriff am 05.06.2011).

123 Zur 10-Jahresfeier siehe auch Wedeen, *Peripheral Visions*, S. 81-88. Diese Zahlen stammt von ebd., S. 86.

124 Zur Poesie und ihrer politischen Rolle im Jemen siehe Steven C. Caton, *„Peaks of Yemen I Summon“: Poetry as Cultural Practice in a North Yemeni Tribe*, Berkeley 1990.

125 Ebd., S. 79.

sind als bei den Männern. Sie tanzen drinnen und nicht vor den Augen der Männer. Unter Frauen werden diese kulturellen Praktiken im Schatten der dominanten Werte ausgeübt.

Auch musikalische Praxen werden, wie bereits erwähnt, der Statusgruppe der *mazāyina* zugeordnet. In Entsprechung dazu drückt sich innerhalb der Kultur der zaydītischen Elite die Betonung ihres hohen religiösen Niveaus in einem großen Misstrauen gegenüber der profanen Musik aus. Den religiösen Gesang betrifft dieses Misstrauen nicht, doch lässt er sich auch weder der Kategorie „Musik" (*musīqa*) noch der Kategorie „Gesang" (*ġinā'*) zuordnen. Doch trotz eines ihr anhaftenden religiösen Stigmas hat sich die Praxis des profanen Gesangs, gesungene Poesie, die von einer Laute begleitet wird, in Sanaa über die Jahrhunderte zu einer raffinierten Kunst entwickelt.[126]

Das Stigma liegt zum einen in der Eigenschaft der Musik begründet, *fitna*, das heißt Unordnung, Entzückung und Chaos, hervorzurufen. Die Verbindung der Musik mit starken Emotionen rückt sie in die Nähe von Sexualität und Trunkenheit. Männer halte sie von ihren bürgerlichen und religiösen Pflichten ab, während Frauen für sie noch empfänglicher seien als Männer. Wegen des zweifelhaften Rufes der Musik und ihrer Assoziation mit dem niedrigen Status der *mazāyina,* treten Musiker/innen und Sänger/innen, die nicht mit diesem Status in Verbindung gebracht werden wollen, weder öffentlich auf, noch erlauben sie Aufnahmen oder verbreiten ihre Musik auf Tonträgern. Manche Leute würden Musiker/innen nicht zu sich einladen, sondern ihnen anstatt dessen lieber in anderen Häusern zuhören.

Trotz alledem wird Musik nicht nur von deklarierten Musiker/innen, die zu den *mazāyina* gezählt werden, gesungen und gespielt. Auch in Familien der alten Elite werden Lautenspiel und die Komposition lyrischer Gesänge vom Vater an den Sohn weitergegeben. Das geschieht jedoch inoffiziell und im Privaten. In manchen Familien von hohem sozialen Status lernen sogar die Töchter diese Kunst, jedoch unter allergrößter Diskretion. Die Verbote bezüglich der Musik betreffen also vor allem die Organisation des Raumes und die Grenzziehungen zwischen Geschlechtern, Familien und Statusgruppen. Die Eingrenzung dieser Praxis im Raum und in der Zeit betrifft besonders die Geschlechtertrennung und alles, was *fitna* hervorrufen kann, also ganz besonders die

126 Jean Lambert, *La médicine de l'âme: Le chant de Sanaa dans la société yéménite*, Nanterre 1997. In den folgenden beiden Absätzen beziehe ich mich auf dieses Buch.

Verführung des anderen Geschlechts. Wenn ein Mann singt und eine Frau ihn hört, kann jener beschuldigt werden, diese verführen zu wollen. Eine Frau sollte überhaupt nicht vor einem Mann singen oder von ihm gehört werden, auch nicht, wenn es ein naher Verwandter ist.

Diese Bemerkungen zu kultureller Praxis jenseits der dominanten Werte und im Verborgenen erscheinen mir wichtig, weil hier eine Parallele zum Umgang mit Bildern gezogen werden kann. Die dominanten Werte, wie sie in offiziellen, oft religiös normativen Diskursen zum Ausdruck kommen, geben nicht wider, was Menschen fühlen und wie sie ihrem Selbst und ihrer Rolle in der Gemeinschaft Sinn geben. Um das herauszufinden, reicht es nicht, das was die Leute sagen wörtlich zu nehmen. Die Sprache muss kontextualisiert, verortet und zu den Praxen in Bezug gesetzt werden.

Frauenaktivismus

Seit der Vereinigung der beiden Jemen und der Kooperation der jemenitischen Regierung mit internationalen Organisationen bekennt sich der Jemen zu einer gleichberechtigten Teilhabe von Frauen und Männern an staatlichen Belangen. Es ist jedoch ein komplizierter Prozess, die Verpflichtungen, die im Rahmen internationaler Vereinbarungen eingegangen wurden, in gesetzliche Rahmenbedingungen umzusetzen und in eine veränderte soziale Wirklichkeit zu verwandeln. Beim globalen Gender-Gap des *World Economic Forum* vom November 2013 wurde der Jemen auf dem letzten Listenplatz von 136 Plätzen geführt.[127]

Ungefähr zur Zeit der Feldforschung wurde die erste Frau zur Botschafterin ernannt und zum ersten Mal eine Frau in den *šūra*-Rat[128] berufen. 2001 erhielt eine Frau erstmals den Posten einer Staatsministerin im neugegründeten Staatsministerium für Menschenrechte.[129] Der Verfassung nach haben Männer und Frauen dieselben Rechte und Pflichten, doch die nationale Gesetzgebung benachteiligt Frauen in mehre-

127 World Economic Forum, *The global gender-gap report 2013*. <http://reports.weforum.org/global-gender-gap-report-2013/> (letzter Zugriff: 17.05.2014).

128 *Mağlis aš-šūra*. Diese zweite Kammer ist ein Gremium, das das Parlament berät. Es ist durch ein Verfassungsreferendum im Februar 2001 entstanden.

129 Ministerin Dr. Wahība Fāraʿ. Siehe Anna Würth, *Dialog mit dem Islam als Konfliktprävention? Zur Menschenrechtspolitik gegenüber islamisch geprägten Staaten*, Berlin 2003, S. 50.

ren Bereichen.[130] Frauen müssen eine Scheidung vor Gericht durchsetzen, wohingegen Männer die Scheidung nur mündlich aussprechen müssen. Schwestern und Töchter erben die Hälfte dessen, was Brüder und Söhne erben. Das Strafgesetz verbietet die Zeugenaussage von Frauen bei Strafdelikten. Die finanzielle Entschädigung bei Körperverletzung oder Mord beträgt bei einer Frau die Hälfte dessen, was sie bei einem Mann beträgt.[131] Zum Heiraten sind Frauen auf einen männlichen Vormund angewiesen und sie dürfen nur in Begleitung eines *maḥram*-Mannes ins Ausland reisen. Der Anteil der Mädchen, die noch vor ihrer Volljährigkeit verheiratet werden, liegt bei 37%.[132] Erst 1999 war das Alter von 15 Jahren als Mindestalter für eine Heirat wieder aufgehoben worden, kaum bevor es richtig durchgesetzt worden war.[133]

Während des kalten Krieges richteten sich die frauenbezogenen Agenden danach, was in der jeweiligen politischen Sphäre als „pro-Frau" angesehen wurde.[134] Vor der Vereinigung der beiden Jemen waren Frauenthemen im Südjemen unter dem Frauenflügel der regierenden Einheitspartei, der Jemenitischen Sozialistischen Partei (*al-ḥizb al-ištirāqī al-yamanī*), aufgehoben. Im Südjemen wurden seit den 1950er Jahren, noch die Zeit britischer Kolonialherrschaft, Mädchen in Schulen geschickt und manche Mädchen aus einflussreichen Familien konnten Universitäten außerhalb des Landes besuchen und mit den gesammelten Erfahrungen zurückkehren. Von den Frauen der „Revolutionsgeneration" ergriffen viele im Südjemen die Chancen in der Bildung, auf dem Arbeitsmarkt und in der Politik, die ihnen von der „Revolutionsregierung" gegeben worden waren. Susanne Dahlgren schreibt, diese Veränderungen seien vor der Vereinigung im Allgemeinen positiv wahrgenommen worden: „Women who in the 1990s reached their late thirties or early forties were highly qualified professionals in top

130 Human Rights Watch, *World Report* 2001.

131 Nach einer Studie des *United Nations Children's Fund* (UNICEF), die 1999 veröffentlicht wurde, gab es 1997 im Jemen 400 sogenannte „Ehrenmorde". Wahrscheinlich lag die Zahl jedoch um einiges höher, da viele dieser Verbrechen weder gemeldet noch untersucht werden.

132 Anteil der Frauen im Alter von 20-24, die vor der Volljährigkeit (18 Jahre) geheiratet haben. United Nations Development Programme, *Arab Human Development Report 2009*, S. 81 (unter Berufung auf Schätzungen von UNICEF 2007). <http://www.undp.org/content/undp/en/home/librarypage/hdr/arab_human_developmentreport2009.html> (Zugriff am 1. März 2010).

133 Human Rights Watch, *World Report 2009*. <http://www.hrw.org/en/world-report-2009/yemen> (letzter Zugriff am 06. März 2014).

134 In den folgenden drei Absätzen beziehe ich mich, wenn nicht anders gekennzeichnet, auf die Darstellung von Raʾūfa Ḥassan aš-Šarqī, *Islam, Gender and State Policies: The Case of United Yemen*, ein Vortrag gehalten am 07.07.2003 an der Universität Hamburg.

administrative posts as well as machine operators in big factories.“[135] Frauen hatten im Südjemen also viel früher an der Arbeitswelt teil als im Nordjemen. Im Nordjemen hingegen begann der Schulbesuch der Mädchen erst nach der September-Revolution von 1962. Immer noch ist im Jemen die Kluft zwischen Jungen und Mädchen, die die Grundschule besuchen, eine der größten der Welt. Zusätzlich nimmt ab der 5. Klasse der Anteil der Mädchen, die die Schule ohne Abschluss verlassen, Jahrgangsstufe um Jahrgangsstufe zu.

Nach der Vereinigung der beiden Jemen kamen die professionellen Frauen aus dem Süden in die Hauptstadt, wo zuvor nur sehr wenige Frauen sichtbar gewesen waren. Das Parlament des Nordens, in dem es keine Frauen geben hatte, und das Parlament des Südens mit elf Frauen wurden zusammengelegt, und sie formten ein neues Parlament, das aus einer Koalition der beiden ehemaligen Regierungsparteien bestand. Dort wurde die Macht, die die südjemenitischen Parlamentarierinnen gehabt hatten, in Frage gestellt, und sie mussten sie in einer politischen Umgebung verteidigen, in der es keine Frauen gegeben hatte und die ihnen außerdem nicht vertraut war. Beim ersten Redebeitrag einer Südjemenitin im gemeinsamen Parlament sagte ein Parlamentarier aus dem Norden: „Die Stimme der Frau ist *ʿaūra*[136], sie zu hören ist *ḥarām*“, was „verboten“ oder „illegitim“ bedeutet. Die Parlamentarierin zitterte und wusste nicht, was sie darauf erwidern soll. Sie kannte noch nicht die Strategie der nordjemenitischen Frauen, die, wenn sie sich in der Arbeitswelt behaupten wollten, zur Durchsetzung ihrer Forderungen Hadithe des Propheten benutzten. Jedes Ziel legitimierten sie von einem islamischen Standpunkt aus, das war Teil der täglichen Arbeit. Diejenigen Parlamentarierinnen südjemenitischer Herkunft, die diesen Diskurs führen konnten und die außerdem lernten, „laut wie Männer“ zu reden, konnten politisch überleben. Nur zwei dieser elf Parlamentarierinnen wurden 1993 wieder ins Parlament gewählt.[137]

135 Susanne Dahlgren, *Contesting Realities. Morality, Propriety and the Public Sphere in Aden, Yemen*, Helsinki 2004, S. 64.

136 Indem die Stimme der Frauen als *ʿaūra* bezeichnet wird, wird sie den Körperteilen oder Aspekten von Frauen zugerechnet, die vor nicht-*maḥram* Männer verborgen bleiben sollen. Das galt für die meisten Frauen in nordjemenitischen Städten. 2007 konnte ich beobachten, dass die Angewohnheit, auf dem Handy überall erreichbar zu sein, zu einer starken Reduzierung dieser Sensibilität für die Stimme der Frau als *ʿaūra* geführt hatte.
Auch der Name einer Frau wird von manchen als *ʿaūra* bezeichnet. Eine Mitpassagierin, mit der ich an der Haltestelle und dann im Minibus ins Gespräch kam, sagte mir ihren Namen erst, nachdem wir ausgestiegen waren und niemand uns hören konnte. Sie trug einen Gesichtsschleier und war eine Ärztin auf ihrem Weg zur Arbeit im Krankenhaus.

137 1993 warb die Regierung dafür, dass Frauen wählen gehen, jedoch ihre Kandidaturen wurden nur wenig unterstützt. Im Nordjemen hatten Frauen seit 1970 passives und aktives Wahlrecht.

Raʾūfa Ḥassan zufolge seien in beiden Jemen für die Frauen mit der Vereinigung Hoffnungen verbunden gewesen: Die Frauen aus dem Südjemen hätten vom Reichtum des Nordens geträumt und gehofft, dass durch die Vereinigung das ganze Land reich würde. Die Frauen aus dem Nordjemen hätten von der Verfassung und vom südjemenitischen Familiengesetz geträumt.[138] Jedoch das Gegenteil sei eingetroffen, sagt Raʾūfa Ḥassan: „Wir sind alle ärmer geworden und wir verloren alle das Familiengesetz.“[139] Das sei die Bilanz im Jahre 1993 gewesen, denn es habe drei Jahre gedauert, bis das Familiengesetz verloren war[140] und bis der schwierige wirtschaftliche Zustand des Staates offensichtlich war. Wie schon in „Historischer Kontext“ beschrieben führte die Situation 1994 zu dem kurzen inner-jemenitischen Bürgerkrieg, den die Kräfte des Nordens gewannen. Die sozialistische Partei, die aus der ehemaligen südjemenitischen Einheitspartei hervorgegangen war, wurde von der Macht ausgeschlossen und die neuen Gesichter aus dem Süden, darunter die der elf Frauen, verschwanden wieder. Das Regierungsmodell und das gesellschaftliche Modell des ehemaligen Nordjemen gewannen die Vorherrschaft.[141]

Mit der Vereinigung der beiden Jemen wurde „Gender“ Teil der Entwicklungsrichtlinien. Das *Women National Committee* (*al-laǧna al-waṭanīya li-l-marʾa*) *WNC*, offizieller Dachverband für Frauenorganisationen mit Zweigstellen im ganzen Land, wurde 1996 gegründet und bestand hauptsächlich aus Frauen der regierenden Partei. Die südjemenitische *Yemeni Women's Union*, 1968 gegründet, wurde in diesen Dachverband integriert.[142] In seinem regelmäßig erscheinenden *Status of Women Report* macht das *WNC* auf genderbezogene Unterschiede aufmerksam. Das Komitee war Ansprechpartner für internationale Nichtregierungsorganisationen, vertrat die Regierung auf internationalen Konferenzen, führte Konferenzen und Workshops durch. Es wirkte auch auf

138 Das südjemenitische Familiengesetz von 1978 galt nach dem tunesischen als das liberalste in den arabischen Ländern. Es schränkte die Polygenie stark ein und gab Frauen und Männern gleiches Recht auf Scheidung. Beide sollten für den Lebensunterhalt aufkommen, und unter bestimmten Bedingungen durften Kinder auch dann bei der geschiedenen Mutter bleiben, wenn diese wieder heiratete.

139 Für eine Ausführung zu den Familiengesetzen von 1974, 1978 und 1992 und zur Diskussion um das Familiengesetz im vereinigten Jemen zwischen 1990 und 1994 siehe Anna Würth, *Aš-šariʿa fī* Bāb al-Yaman*. Recht, Richter und Rechtspraxis an der familienrechtlichen Kammer des Gerichts Süd-Sanaa (Republik Jemen) 1983-1995*, Dissertation, Freie Universität Berlin, 1998, S. 71-78.

140 Das gesamtjemenitische Gesetz zum Personenstand von 1992 basierte in seiner generellen Ausrichtung auf dem des Nordjemen von 1978. Das Familiengesetz der Jemenitischen Volksrepublik von 1974/1978 floss nicht in den Gesetzestext ein. Ebd., S. 73.

141 1997 kamen wieder nur zwei Frauen ins Parlament, 2001 eine Frau. Basha, „Yemen“, S. 348.

142 Siehe auch: Margot Badran, „Unifying Women: Feminist Pasts and Presents in Yemen“, *Gender & History*, 10(3), 1998, S. 498-518.

die Gesetzgebung ein, indem es Gesetze entwarf und bestehende Gesetze überprüfte.[143] Neben dem *Women National Committee* arbeiteten zahllose weitere Organisationen für die Rechte der Frauen.[144] Seine Aktivitäten spielten eine wichtige Rolle dabei, Reformen vorzuschlagen, Trainings durchzuführen und die Bevölkerung zu sensibilisieren. Erst 1999 begannen die jemenitische Presse, Menschenrechts- und Frauenrechtsgruppen, regelmäßig über Gewalt gegen Frauen zu berichten. Dabei ging es zum Beispiel um die Situation von Frauen in den Gefängnissen.[145] Die Filmsituation 2, die in den Kapiteln 3 bis 6 vorkommt, lässt sich in diesem Kontext verorten.

Was Gesetzgebung und politische Institutionen betrifft, ist der Kampf um Veränderung der Stellung der Frauen in der Gesellschaft ein heftig umstrittener Prozess, denn in der jemenitischen Gesellschaft werden solche Veränderungen oft als gesellschaftliche Verfallsprozesse dargestellt.[146] Obwohl während der Rebellion im Frühjahr 2011 tausende jemenitischer Frauen auf den Straßen demonstrierten und politische Reformen verlangten, saß im Mai 2014 nur eine einzige Frau im Parlament. Allerdings haben viele Frauen zwischen März 2013 und Februar 2014 an der *National Dialogue Conference* mitgewirkt, in deren Abschlussdokument ambitionierte Ziele formuliert wurden, darunter eine Frauenquote von 30% für Führungspositionen in öffentlichen Ämtern, für das Team, das die Verfassung schreibt, für die Sitze im Parlament und für den Staatsdienst im Allgemeinen. Außerdem soll die Verheiratung Minderjähriger abgeschafft werden.

Während diese Vorgaben darauf warten, umgesetzt zu werden, bestimmen viele Probleme den Alltag der jemenitischen Frauen. Es gibt nicht genügend Einrichtungen im Gesundheitssektor. Dabei erfährt die ländliche Bevölkerung besondere Benachteili-

143 In der Formulierung seines Frauenrechtsdiskurses nimmt das *WNC* Bezug auf die Aktionsplattform von Peking (1995), auf die Frauenrechtskonvention *CEDAW* (*Convention on the Elimination of all Forms of Discrimination against Women*), die der Jemen ratifiziert hat, und auf UN-Richtlinien im Allgemeinen, bezieht sich also auf einen internationalen Frauen- und Menschenrechtsdiskurs.

144 Beispiele für Organisationen der Zivilgesellschaft, die im Bereich der Frauenrechte arbeiteten: *Yemeni Women's Union*, *Sisters' Arab Forum for Human Rights*, *Girl's Languages Center*, *Women Forum for Studies and Researches* oder das *Network on Combating Violence against Women* (*SHIMA*). Ein sehr breites Engagement zeigte das Frauenkomitee der *Charitable Society for Social Welfare (CSSW)* (*ǧamʿīyat al-iṣlāḥ al-iǧtimāʿī al-ḫairīya*) der Iṣlāḥ-Partei.

145 Der *World Report 2001* von *Human Rights Watch* über die Situation des Jahres 2000 schildert harte Bedingungen für Frauen und Kindern in den Gefängnissen. Die Kinder waren mit den Erwachsenen untergebracht und weiblichen Gefangenen drohte sexueller Missbrauch durch Gefängnispersonal. Human Rights Watch, 2000, *World Report 2001*, <http://www.hrw.org/legacy/wr2k1/mideast/yemen.html> (letzter Zugriff am 6. März 2014).
In Folge wurde für getrennte Unterbringung gesorgt, weibliche Polizistinnen wurden ausgebildet. Women National Committee, *Seventh National Report*, (ohne Ort) 2008.

146 Würth, *Aš-šariʿa fī Bāb al-Yaman*, S. 4.

gung. Es fehlen Ärztinnen in vielen Bereichen, denn die Akzeptanz von Frauen, zu einem männlichen Arzt zu gehen, ist niedrig. Die Müttersterblichkeit ist eine der höchsten in der Welt.[147] Viele Familien sind darauf angewiesen, dass die Frau arbeiten geht. Doch verschiedene Umstände erschweren dies oder stehen dem im Weg. Arbeit ist für Frauen, wie auch für Männer, schwer zu finden, die Gehälter sind niedrig. Auch wenn die Frau arbeitet, bleibt die Hausarbeit meist im Verantwortungsbereich der Frau und so ist sie oft auf die Unterstützung eines anderen weiblichen Familienmitglieds angewiesen. Unzureichende öffentliche Verkehrsmittel erschweren die Bedingungen für Frauen, Arbeit zu finden oder auszuüben. In den erschwinglichen Minibussen sitzen Männer und Frauen dicht an dicht zusammengequetscht, und beim Ein- und Aussteigen kommt es ständig zu Belästigungen. Private Taxen sind für viele als tägliches Verkehrsmittel zu teuer und auch nicht ungefährlich.

Bildpolitik und Verschwinden

Gesetze, internationale Abkommen und Zahlen zu zitieren, erlaubt noch keinen Blick auf die Dynamiken des Lebens, auf das, was die Menschen antreibt und motiviert. Dafür ist aufschlussreicher, sich gesellschaftliche Ereignisse und die Dynamik, die sie entfalten, anzuschauen und zu erfahren, welche Bedeutung die beteiligten Personen dem Erlebten geben. Ich möchte einen Kriminalfall anführen, der Sanaa im Jahr 2000 über mehrere Wochen in Aufruhr versetzte und in aller Munde war. Das Ereignis lässt ein gesellschaftliches Tabu deutlich werden, das sowohl der Brisanz des Themas „Gewalt gegen Frauen in den Gefängnissen“ eine spezielle Note verleiht, als auch das Thema der „Veröffentlichung“ von Frauen – und damit das Bilderthema – mit bestimmt.[148]

Schon vor dem Nationalfeiertag[149] wurden in Sanaa Informationen über ein Verbrechen verbreitet, das sich an der medizinischen Fakultät ereignet hatte. Die oppositionellen Zeitungen berichten darüber, obwohl die Regierung es lieber totgeschwiegen

147 Sie wird für die Jahre 2006-2008 mit durchschnittlich 356 pro 100.000 Geburten beziffert, 89,3% davon sind Analphabetinnen und 74% sind unter 20 Jahre alt. Quelle: WNC, *Seventh National Report*, S. 34.

148 Ich folge hier meinen Notizen vom 25. Mai 2000.

149 Gemeint ist der 22.05.2000, das 10. Jubiläum der Vereinigung von Süd- und Nordjemen, das mit einem Massenspektakel begangen wurde und von dem im letzten Abschnitt die Rede war.

hätte: Ein Sudanese, der in der Leichenkammer der anatomischen Abteilung arbeitete, hätte seit 1996 Studentinnen verschwinden lassen, bis zu 16 an der Zahl. Er hätte sie vergewaltigt, getötet und möglicherweise auch ihre Organe verkauft. Dies war lange Zeit nicht an die Öffentlichkeit gekommen.[150]

Nur die Mutter einer irakischen Studentin bestand auf dem Nachweis, dass ihre Tochter das Opfer eines Verbrechens geworden war. Über einige Monate hatte sie versucht, das Verschwinden ihrer Tochter seit Dezember 1999 an die Öffentlichkeit zu bringen, doch erst jetzt gelang es ihr. Wenn im Jemen eine junge Frau verschwindet, verbreitet sich schnell das Gerücht, sie sei unmoralisch und vielleicht mit einem Jungen durchgebrannt. Deshalb verschweigen jemenitische Familien das Verschwinden ihrer Töchter, und diese Tatsache hatte sich der Verbrecher – oder die Verbrecher/innen – zu Nutze gemacht.

Das Ereignis war in aller Munde. Für fünf Rial wurden auf Märkten und öffentlichen Plätzen Fotokopien der neusten Zeitungsartikel zum Thema verbreitet. Studenten/innen beschuldigten die öffentlichen Stellen, die Aufklärung zu behindern und mögliche Komplizen des Sudanesen zu decken. Am 24. Mai 2000 fand eine spontane Demonstration von Studenten und Studentinnen verschiedener Fakultäten statt. Sie zogen von der Universität bis zum Sitz des Premierministers. Dort versammelte sich ein Meer von Demonstrierenden, bunt die Studenten, schwarz verschleiert die Studentinnen. Sie setzten sich auf die Straße. Es war eine starke Geste zivilen Ungehorsams und Auflehnens gegen die Obrigkeit. Über mehrere Wochen bestimmte das Thema die öffentlichen Diskussionen in der Stadt.

Am meisten beschäftigte mich an diesem Ereignis das Schweigen der Familien der verschwundenen Studentinnen. Die Geschichte des zweiten Opfers, dessen Identität bekannt wurde, lässt einige Gründe für dieses Schweigens erahnen. Dieses Opfer war die Studentin Ḥusn, die aus einem Dorf in der Nähe von Sanaa stammte. Ihr Vater, ein sehr religiöser Mann, hatte gegen seinen Stamm Ḥamdān rebelliert, als er entschied, seine Tochter zur Universität gehen zu lassen. Sie sollte die erste Ärztin im Dorf werden und war in ihrem zweiten Studienjahr. Jeden Morgen setzte er sie mit dem Auto an der Fakultät ab, und meistens nahm er sie mit dem Auto wieder mit nach Hause. Nur wenn es bei ihr später wurde, kam sie alleine zurück ins Dorf. Am 4. April 1999 wollte

150 Meine Informationen beziehe ich aus dem umfangreichen Clipping von Zeitungsartikeln aus vorwiegend lokalen Zeitungen, das den Zeitraum von Mai bis August 2000 umfasst.

er sie abholen, doch sie war nicht da. Ein Mann des Sicherheitsdienstes sagte, sie habe mit einem Bekannten das Universitätsgelände verlassen. Ihr Vater suchte sie, fand sie jedoch nicht, auch nicht am zweiten und am dritten Tag. Er glaubte nicht, dass sie die Fakultät verlassen hatte, doch man ließ ihn nicht in der Fakultät suchen. Danach sagte er an der Universität Bescheid, sie sei zu Hause und würde nicht mehr kommen, und zu Hause im Dorf sagte er, sie arbeite jetzt in Sanaa und würde dort bleiben. Doch gleichzeitig suchte er weiter.

Als das Verbrechen im Mai 2000 ans Licht kam und die Leichen an der Universität gefunden wurden, sagte der Verbrecher, um welche junge Frau es sich handelte. Erst danach bestätigte die Familie die Identität des Opfers. In einem Artikel in der *Yemen Times* schrieb der Journalist Ǧalāl aš-Šaraʿbī über seine Recherchen im Dorf und in der Familie der Studentin:[151] Der *šayḫ* des Stammes gibt an, alle hätten gewusst, dass Ḥusn verschwunden sei. Sie hätten sich aber durch den Sicherheitsmann täuschen lassen. Er bestätigt, der Vater habe nie daran gezweifelt, dass die Tochter die Fakultät nicht verlassen hatte. Die Mutter erfuhr erst 5 Monate nach dem Verschwinden davon. Durch den Schock der Nachricht wurde sie blind und verbrachte einen Monat im Krankenhaus. Der Vater ließ auf seiner Spurensuche nichts unversucht. Zehn Monate nach dem Verschwinden seiner Lieblingstochter verstarb er aus Kummer. Nachbarn erzählten, dass die Eltern für die Suche Land verkauft hätten.

In der Altstadt sprach ich mit einer Bekannten, deren Sohn an derselben Fakultät Medizin studierte. Für meine Gesprächspartnerin war es völlig selbstverständlich, dass die Familien schwiegen. Wenn eine Tochter nicht mehr nach Hause komme, dann sei es vorbei. Die Familie sage dann, sie sei zu Hause und gehe nicht mehr aus dem Haus. Keiner könne nachweisen, dass das nicht stimme. Sie kenne eine andere Familie, deren 14-jähriges Mädchen verschwunden sei. Es sei für den Vater undenkbar, mit einem Foto zur Polizei zu gehen, um überprüfen zu lassen, ob seine Tochter vielleicht unter den Opfern ist. Selbst jetzt, wo klar sei, dass viele junge Frauen getötet wurden, wollten die Familien nicht nach ihren verschwundenen Töchtern fragen.[152]

151 Jalal Al-Sharaabi, „A question to be asked in Mohammed Adam's case: Will the case turn violent?", *Yemen Times*, Nr. 28 (10. Juli 2000).

152 Der Sudanese wurde für den Mord an den zwei jungen Frauen zum Tode verurteilt. Ich weiß nicht, ob er für weitere Morde verantwortlich war oder wie viel Wahrheitsgehalt die vermeintliche Verbrechensserie hatte.

Das Wissen darum, dass die Familien schweigen werden, ermöglicht erst das Verbrechen. Dieses konkrete Ereignis stellte außerdem einen gewaltigen Rückschlag für Bildung und Berufstätigkeit von Frauen im Allgemeinen dar, da es ausgerechnet bezüglich der Ausbildung zu einem der prestigeträchtigsten Frauenberufe im Jemen große Verunsicherung hervorrief. Zunächst blieben viele Medizinstudentinnen der Fakultät fern. Als ich eine junge Frau bei einer Feier fragte, warum sie schon gehe, sagte sie, wegen des Verbrechens. Sie wolle früh nach Hause, ihr Haus sei in der Nähe der medizinischen Fakultät. So legte das Verbrechen einen Schatten auf die Ausbildung und die Berufstätigkeit von Frauen und Mädchen sowie auf ihr Ausgehen aus dem Haus. Das Verbrechen zementierte ihre Rolle als schutzlos, fragil und schutzbedürftig, auch angesichts staatlicher Institutionen, die ihnen keinen Schutz bieten konnten. Weiblichen Aktivitäten wurden von Angst, Verbrechen und Schweigen eingeschränkt.

Auch Wedeen widmet sich in ihrem Buch zum *nation-building* im Jemen diesem Verbrechen.[153] Sie schreibt, dass innerhalb brüchiger staatlicher Institutionen eine emotionale Bindung zur Nation in lebendigen öffentlichen Debatten Ausdruck finden kann. Diese müssen die Praktiken eines Regimes nicht notwendigerweise unterstützen und können sich auch auf negative Ereignisse beziehen.[154] Wedeen behandelt dieses Verbrechen in erster Linie als „ersten Serienmord“, wohingegen sie dem Genderaspekt, dass alle Opfer weiblich waren und dass dadurch der (nationale) Konsens über eine „besondere Schutzbedürftigkeit“ der Frauen und Mädchen gestärkt wurde, keine Beachtung schenkt. Diese „besondere Schutzbedürftigkeit“ ist jedoch Gegenstand zahlreicher Debatten mit einer Fülle von Konsequenzen und Konnotationen, die auch für das Jemenitisch-Sein – und damit für Imagination von Nation – konstitutiv sind.

Dieses Ereignis zerrte eine Bedrohung für Frauen ans Licht der Öffentlichkeit, die zwar auch sonst präsent, aber in der Regel nicht sichtbar war. Jede Familie musste das Verschwinden einer Tochter für sich ausmachen, gesellschaftlich wurde es tabuisiert. Gerade dieses gesellschaftliche Tabu bestimmte die Wirksamkeit der Bedrohung. Die Bedrohung lässt sich als ein imaginierter Ort denken, eine Art schwarzes Loch, in dem Menschen verschwinden. Er markiert die Grenze zu dem, was sich außerhalb der

153 Wedeen, *Peripheral Visions*, S. 88-98.
154 Ebd., S. 69.



Abbildung 2: Header-Grafik der Website des Women National Committee

Gesellschaft befindet und kann auch mit dem Begriff der „Heterotopie“[155] gefasst werden. Es ist ein Ort des Verschwindens und des (Tod-)Schweigens.

Der Umgang mit Bildern hat ebenfalls direkte Auswirkungen auf die Rechte von Frauen und ihr öffentliches Handeln. Bilderfragen lassen sich besonders wenig an statistischen Zahlen, Gesetzen oder der Durchsetzung internationaler Abkommen messen, sondern finden sich vielmehr subtil und implizit in die Gewohnheiten des Alltags eingebunden. Sie manifestieren sich in der Geschlechtertrennung, die sich in der Nutzung von Räumen oder im Blickverhalten manifestiert. Dennoch bestimmen Bilder mit, wie weibliche Personen die ihr vom Staat und vom Gesetz zugestandenen Rechte ausüben können. Eine solche Frage stellt sich zum Beispiel bei der Registrierung als Wählerin – mit einem Passfoto – und erst recht für das Führen einer Wahlkampagne. Wie soll zum Beispiel ein Wahlkampf, bei dem die Verwendung eines Portraits zur Eigenwerbung Usus ist, funktionieren, wenn in der Gesellschaft ein Großteil der Bevölkerung Vorbehalte gegenüber der Veröffentlichung des Bildes einer Frau hat?[156]

155 Wolfgang Beilenhoff bezieht sich in seiner Verwendung von „Heterotopie“ auf Foucaults „Andere Räume“, „ die sich vom globalen Ensemble der Räume – Beispielsweise vom Raum der Kultur, der Natur, der Arbeit oder der Freizeit – dadurch unterscheiden, daß sie gezielt Gegenpositionen zu ihnen markieren. Heterotopien sind für Foucault zunächst jene ‚Platzierungen [...], die die sonderbare Eigenschaft haben, sich auf alle anderen Platzierungen zu beziehen, aber so, daß sie die von ihnen bezeichneten oder reflektierten Verhältnisse suspendieren, neutralisieren oder umkehren.‘“ Wolfgang Beilenhoff, „Andere Orte: ‚Sans Soleil‘ als mediale Erinnerungsreise“, in: Birgit Kämper und Thomas Tode (Hg.), *Chris Marker – Filmessayist. Cicim*, Bd. 45-47 (1997), S. 109-128, S. 123f.

156 Zur Vertiefung des Thema der Wahlkampagnen: *Iconographie électorale 2006*, CD-Rom. Eine multimediale eine Arbeit zu den Wahlplakaten der Präsidentschaftswahlen 2006 in der Bibliothek des CEFAS (Autor/in unbekannt) und Ḫadīǧa as-Salāmī, *Women and Democracy in Yemen*,

Der Webauftritt des *Women National Committee* spiegelte dieses Dilemma wider, zwar für eine Stärkung der Frauen aufzutreten, doch in den Möglichkeiten, Frauen auf Bildern zu repräsentieren, starken Beschränkungen zu unterliegen. Der ansonsten bildfreie Webauftritt des *WNC*, der in erster Linie Zugriff auf die durch das Komitee verfassten Berichten und Studien bietet, präsentierte in seiner Header-Grafik eine Fotomontage (Abb. 2)[157]. Es zeigt Mädchen in unterschiedlichen lokalen jemenitischen Trachten: Das Mädchen ganz rechts trägt das Gewand einer Bäuerin auf den Feldern des Küstenstreifens Tihama. Die Kleider der anderen Mädchen stammen aus unterschiedlichen Regionen, wobei Kopfbedeckung und Kleid nicht unbedingt zusammen passen. Die Entscheidung, festliche Trachten darzustellen, ging mit der Notwendigkeit einher, sie an jungen Mädchen darzustellen, die deutlich vor der Pubertät sind, obwohl diese Kleider eigentlich verheirateten Frauen vorbehalten sind und auch deren verheirateten Status repräsentieren. Außer der Tihama-Tracht werden sie bei den Festen der Frauen getragen, verborgen vor den Augen der Männer.

Die Wahl dieser Darstellungsform hat Vorteile: Erstens stellt das Foto ein helles und positives Bild der „Frauen" dar. Zweitens zeigt es einen wichtigen Aspekt weiblicher Soziabilität, der in der gemischtgeschlechtlichen Öffentlichkeit nicht sichtbar ist. Drittens deutet es eine Repräsentation der nationalen Vielfalt von Moden und Trachten, von Anlässen und Regionen an und markiert so einen Gegenpol zu den uniform anmutenden Verschleierungen im Außenbereich. Dennoch manifestiert diese Fotomontage von Mädchen, die durch ein eklektisches Sammelsurium lokaler Kostüme wie verkleidet wirken, die Undarstellbarkeit der Lebenswelten von Frauen. Diese Darstellungsform ist ein verbreiteter Kompromiss zwischen zwei Polen: Den internationalen Gepflogenheiten im weltweiten Netz und dem Gebot, die Darstellung von Frauen zu vermeiden.[158]

Dokumentarfilm über die Wahlkampagnen dreier Kandidatinnen in unterschiedlichen Regionen des Jemen.

157 Women National Committee. <http://www.yemen-women.org> (Zugriff am 8. März 2010). Inzwischen wurde das Design der Website geändert.

158 Folkloristische Darbietungen von Schülerinnen in lokalen Trachten und Kleidungen sind als Darstellung lokaler Traditionen verbreitet, zum Beispiel in Form von Schulaufführungen und Tanztheater-Vorstellungen im Rahmen von Kindersendungen im nationalen Fernsehen.
Ein ähnliches Phänomen ist aus dem iranischen Kino nach der islamischen Revolution von 1979 bekannt: Kinder übernahmen in Kinofilmen im Kino viele Rollen, sowohl als Ersatz-Erwachsene als auch in erstaunlich realistischen Kinderrollen. Richard Tapper, „Introduction", in: ders. (Hg.), *The New Iranian Cinema. Politics, Representation and Identity*, New York 2002, S. 16.

Dies ist wie gesagt die Webseite *derjenigen* Organisation, die im Namen von Regierung und regierenden Parteien die treibende Kraft bei der Stärkung von Frauen sein soll. Ihre Aufgabe soll sein, die kulturellen, mentalen und legalen Hindernisse anzusprechen, die die politische und wirtschaftliche Partizipation von Frauen verhindern, sei es im Staatskundeunterricht, bei NGOs, in Parteien oder in den Medien. Auf ihrer Agenda stehen Medienarbeit und Bewusstseinsbildung zum Thema „Bild der Frau in den jemenitischen Medien" ganz oben. Allerdings perpetuiert das *WNC* durch Vermeidung der Darstellung von Frauen und die Darstellung von Kindern an ihrer statt mit dezenten Mitteln die genderbezogene Ordnung der Sichtbarkeit, in der die Frauen unsichtbar bleiben.

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen zum Webauftritt des *WNC* möchte ich auf die Parade zum 10-Jahres-Jubiläum der jemenitischen Vereinigung im Jahr 2000 zurückkommen. Wedeen untersucht den gigantischen Aufmarsch als ein Ereignis, das etwas über das Verhältnis zwischen staatlicher Macht und den Erfahrungen der Bürger/innen aussagt:

> Even members of the ruling party disagreed on how the nation should be represented. Not unusually for any polity, gender was one site of contestation. Among the 100,000 participants, about sixteen hundred were ten-year-old boys and girls representing the generation born after unification. Several Yemeni scholars, headed by Shaykh Umar Muhammad Sayf, a member of the GPC, issued a religious opinion (fatwa) prohibiting the participation of females in the parades, but their efforts came to naught.[159]

Obwohl die „*females*" 10-jährige Mädchen waren, stellt Wedeen ihre Teilnahme als Indiz für die Nichtigkeit der *fatwa* dar. Außer den Schülerinnen erwähnt sie keine anderen weiblichen Personen. Auf youtube-Filmen, die von dem Ereignis zur Verfügung stehen, konnte ich keine Frauen erkennen. Vermutlich waren unter den 100.000 Teilnehmenden einige wenige Frauen als Mitwirkende von Folkloregruppen, doch man kann nicht von einer generellen Beteiligung von Frauen reden. Hier stellt sich die Frage, ob es in diesem Fall gerechtfertigt sein kann, bei „*females*" nicht zwischen Frauen und präpubertären Mädchen zu unterscheiden.

Mir scheint jedoch, dass hier das Unterfangen, Genderüberlegungen in die Analyse einfließen zu lassen, zu einem Beispiel für Gender-Blindheit wurde.[160] Denn selbst

159 Wedeen, *Peripheral Visions*, S. 86f.
160 Im ausführlichen Index des Buches taucht „*gender*" nicht als Stichwort auf.

wenn eine religiöse Fatwa den Aufmarsch von Schülerinnen verhindern sollte und von Staats wegen ignoriert wurde, ist meines Erachtens dennoch das quasi erschöpfende Ausklammern von Frauen bei dieser Repräsentation jemenitischer Nation das stärkere performative „nationale" Charakteristikum. Gender ist in der Analyse dieses Ereignisses von größter Wichtigkeit, auch wenn es an einer „Abwesenheit" auf den ersten Blick nicht viel zu analysieren gibt. Die weitere Lektüre dieser Studie wird daran keinen Zweifel lassen.

1.2 Visuelle Kontexte

Die jemenitische Filmgeschichte kommt als Kontext dieser Studie kaum in Frage, denn bis März 2001, dem Ende der Zeit der Feldforschung, wurden im Jemen zwar Filme für das Fernsehen, aber kaum ein kinotauglicher Spielfilm produziert.[161] Dies hat unter anderem mit der Schwierigkeit zu tun, Darstellerinnen zu finden, die den Beruf der Schauspielerin ausüben. Ebenso gingen zu dieser Zeit keine Frauen ins Kino. In den beiden Kinos in Sanaa liefen indische Filme und drittklassige amerikanische Actionfilme. Besucht wurde das Kino vor allem von jungen Männern, die auf der Suche nach Arbeit vom Land in die Hauptstadt gekommen waren. Anders war es in den 1970er Jahren, als es durchaus eine Freizeitbeschäftigung verheirateter Paare war, gemeinsam ins Kino zu gehen.[162]

161 Die Frage ist, was als „jemenitischer Spielfilm" zählt. Am 03.10.2013 berichtet die *Yemen Times* über die Dreharbeiten zum Film *We lost it* (*ḍaiʿanāhu*): „*[...] a new movie by director Sameer Al-Afeef is considered the third attempt at Yemeni filmmaking. [....] ‚Those who have watched the [two] previous films produced in Yemen know that movies look like TV series,' said Al-Afeef.*" Als ersten Film zählt er seinen Film *The Wedding* (*al-ʿurs*) (Mitte der 1990er). Als zweiten zählt er *Lost Bid* (*ar-rihān al-ḫāsir*) von Faḍl al-ʿUlfī. Letzterer wurde Anfang 2010 im staatlichen Fernsehen gezeigt. <http://www.yementimes.com/en/1717/culture/2966/Dramedy-of-life-in-Yemen-A-promising-feature-film-in-a-cinema-less-country.htm> (Zugriff 23.03.2014).
Im Ausland gab es immer wieder Filme, die als jemenitische Filme präsentiert wurden: z. B. *A Day in Old Sanaa* des jemenstämmigen Briten Bader bin Hirsi und *Karama Has No Walls* von der schottisch-jemenitischen Sara Ishaq, der für den Oscar nominiert wurde. <http://www.al-monitor.com/pulse/ar/originals/2014/01/yemen-oscar-nomination.html> (Zugriff 30.03.2014).
Es sei angemerkt, dass viele Filme aus dem oder über den Jemen mit dem Label „first film" versehen werden. Siehe dazu: Anna Ciecko, „Cinema ‚of' Yemen and Saudi Arabia: Narrative Strategies, Cultural Challenges, Contemporary Features", in: *Wide Screen*, Vol. 3, No. 1 (2008). <http://widescreenjournal.org/index.php/journal/article/view/16> (Zugriff am 3. März 2012).

162 Damals gab es vier Kinos: Bilqīs am Tahrir Platz, Ḥadda, Ḫalīda und Dār as-Sīnimā al-Ahlīya. Die Kinos wurden in den 1960er Jahren eröffnet. Das große Kino Bilqīs wurde 2004 als vorletztes geschlossen. Im Ahlīya werde manchmal Filme, meistens jedoch europäische Fußballspiele vor männlichem, Qat kauenden Publikum gezeigt.

Auch vor der Zeit der Massenmedien gab es im Jemen ein Bewusstsein für andere Bildkulturen und eine Konfrontationen mit Bildern der Anderen. Seit Ende des 18. Jahrhunderts, während der Herrschaft der Imāme, war die Silbermünze Maria-Theresien-Taler (MT *riyāl*) die offizielle Währung.[163] Auf der Münze war die Büste der Kaiserin Maria Theresia geprägt, mit tief ausgeschnittenem Dekolleté und wallendem Haar.[164] Die Münze war auch unter dem Namen *qirš faransī* (französischer Rial) bekannt. Diese Bemerkungen zur visuellen Kultur des Jemen sollen mein Anliegen untermauern, die Partikularismen der sanaanischen Gesellschaft im Umgang mit medialen Bildern genauer zu betrachten. In diesem Unterkapitel geht es zunächst um lokale Kontexte, welche die Medien, Bilder und Blicke betreffen.

Oft wurde die Geschichte der Bilder universalhistorisch erzählt, als „große Erzählung" der Bildkultur von den Höhlenmalereien zum Cyberspace. Der Globalisierungsprozess und Etappen technischer Entwicklung verleiten zu diesem *master narrative*. Der islamischen Welt wird in dieser linearen Meistererzählung die Rolle der Widerspenstigen zugedacht. Doch insbesondere im Rahmen postkolonialer Kritik wurde die Unkenntnis anderer Kulturgeschichten der Bilder beklagt.[165] So möchte ich diesem Diskurs hier meine Ausführungen zu einer „Lokalisierung" von Bildkultur entgegensetzen.

Einführung medialer Bilder

Zur Zeit der Feldforschung im Jahre 2000 waren Fernsehgeräte fester Bestandteil der meisten Haushalte in Sanaa, von außen ließ sich ihre Verbreitung durch die Vielzahl

In Aden wurde das erste Kino schon 1930 eröffnet. Seit der Vereinigung der beiden Jemen 1990 wurden Kinos geschlossen oder in Hochzeitssäle umgewandelt. Mit der Vereinigung verschwanden Frauen völlig aus den Kinosälen, obwohl der Kinobesuch unter Frauen zuvor sehr populär gewesen war. Danach holten die Frauen sich die Filme aus der Videothek, um sie zu Hause anzuschauen. Dahlgreen, *Contesting Realities*, S. 67.

163 Arwa Ahmad al-Khutabi, *The Financial Policies in Yemen from 1918 to 1962*, Doktorarbeit, Freie Universität Berlin (verteidigt am 26. Januar 2015), S. 32ff. Die Münzen wurden in Europa produziert und in den Jemen importiert. Obwohl *imām* Yaḥyā ab 1926 den MT *riyāl* lokal ohne Bild prägen ließ, waren die Münzen mit dem Konterfei Maria Theresias bis zur Revolution von 1962 weiter im Umlauf. Später stellten sie aufgrund ihres hohen Silbergehalts weiterhin einen Wert dar und wurden zum Teil zu Schmuck weiterverarbeitet.

164 Schätzungsweise 300 Millionen Maria-Theresien-Taler wurden in den Jemen importiert, zum Teil kamen sie durch den Kaffeehandel über die Stadt al-Muḫā (Mokka) ins Land. Ebd.

165 Zum Beispiel: Sadok Hammami, „L'obscur regard des autres: Pour une problématique désoccidentalisée de l'image", in: *Xoana. Images et sciences sociales*, No. 4 (1996), S. 19-31.

der riesigen Satellitenschüsseln auf den Dächern erahnen. Doch auch wenn Sanaa sich so auf der medialen Ebene als Teil der globalisierten Welt zu erkennen gab, waren es die Besonderheiten der lokalen Mediengeschichte, die die Wahrnehmung, die Lesarten und die Gebrauchsweisen der medialen Bilder bestimmten und weiter bestimmen sollten.

Die Einführung des Fernsehens im Jemen ist ohne Bezüge zum Radio nicht zu erzählen. Für die ersten Erfahrungen der Jemenit/innen mit dem Radio spielte das Nasser'sche Radio über Aden zur Zeit des britischen Protektorats eine größere Rolle als das lokale Radio, das zu dieser Zeit nur sehr rudimentär vorhanden war.[166] Sowohl *imām* Aḥmad als auch sein Vater *imām* Yaḥyā hatten versucht, das Land so gut wie möglich von fremden Einflüssen abzuschirmen. *Imām* Aḥmad, der von 1948 bis 1962 regierte, verbot ausländischen Journalist/innen die Einreise in den Jemen.[167] Unter *imām* Aḥmad wurde ab 1947 ein Sender-Empfänger von 5kW als Radiostation benutzt, den eine US-amerikanische Delegation dem *imām* geschenkt hatte. Ein Jahr lang wurde zwei Mal in der Woche gesendet, danach wurde der Sender nur bei offiziellen Anlässen oder religiösen Festen benutzt. In einer zweiten Etappe folgte 1955 der Einsatz eines 25kW Kurzwellen-Sender-Empfängers, der dem *imām* bis zum Staatsstreich am 26. September 1962 als Sprachrohr diente. In Aden begann das Radio im Jahr 1953.[168]

Der Sender verbreitete Reden, Militärmärsche sowie die Taten und Beschlüsse des Herrschers. Trotz der entschiedenen Politik des *imām*, Einflüsse von außen einzudämmen, konnten die medialen Wellen nicht abgeschirmt werden. Seit den 1950er Jahren konnten ägyptische Radiosender, insbesondere *Die Stimme der Araber* (*ṣaut al-ʿarab*) und *Radio Kairo*, auf Englisch empfangen werden. Sie verbreiteten die panarabischen und antiimperialistischen Ideen von Nasser und wurden heimlich mit importierten Radioempfängern gehört. Ihre Qualität war besser als die des sanaanischen Radios und

166 Amatalrauf H. al-Sharki (Raʾūfa Ḥassan) untersuchte in ihrer Dissertation 1992 die jemenitischen Medien, Radio und Fernsehen im Kontext ihrer Rolle in Entwicklungsstrategien. Sie untersuchte den Prozess der Massenkommunikation auf der Seite der Kommunikatoren und der Zuhörer- bzw. Zuschauerschaft, d.h. sie befragte Familienoberhäupter per Fragebogen. Sie bezieht sich noch nicht auf das Satellitenfernsehen, das noch weniger auf nationale Grenzen Rücksicht nimmt als die Radiosender der Vergangenheit. Amatalrauf H. al-Sharki, *Les médias yéménites: un instrument de développement rural*, Dissertation, Université de Paris VII, U.F.R. de Sciences Sociales, 1992.

167 Deffarge u. Troeller, *Yémen 62-69*, S. 12. In den ersten Oktobertagen 1962 wurde über das Radio verbreitet, dass Journalist/innen in das Land reisen können, um zu erzählen, was dort vor sich geht.

168 Amat al-ʿAlīm as-Sūswa, *Ṣūrat al-marʾa fī l-iʿlām al-yamanī* [Das Bild der Frau in den jemenitischen Medien], in: *Mutābaʿāt iʿlāmīya* 3, 26 (Mai 1993), S. 7–13, S. 7.

ihre Sendezeit länger. In den 1950ern zogen noch Dichter des *imām* durch das Land und verbreiteten in mündlicher Dichtung die Nachrichten des *imām* an das Volk.[169] Doch auch nach der Einführung von Transistorradios in den 1960ern blieb Dichtung, nun über das Radio verbreitet, eine wichtige Form der Verbreitung und Interpretation politischer Ereignisse.[170] Bis zu diesem Zeitpunkt kannte das Radio von Sanaa keine weiblichen Stimmen.[171]

Während des Bürgerkrieges (1962-70) nahm die Anzahl der Sendungen, die auf den Nordjemen abzielten, zu. Ägypten und Saudi-Arabien mobilisierten ihre Radiodienste, um die opponierenden Gruppen zu unterstützen, woraufhin ein regelrechter Krieg der Sender ausbrach. Im Süden wiederum reflektierten die Medien das Streben der sozialistischen Eliten nach Säkularisierung. Seine Medien beachteten nicht die Gebetszeiten und nahmen wenig Rücksicht auf religiöse Feiern. Saudi-Arabien unterstützte während des Bürgerkriegs die Stämme der nördlichen Region. Bis 1967 hatte sich das Radio als Kommunikationsmittel mit der weitgehend analphabetischen Bevölkerung fest etabliert. Später hat das nationale Fernsehen sukzessive diese Rolle übernommen.

Im Nordjemen wurde 1975 als vorletztem arabischen Land ein eigener Fernsehsender eingeführt.[172] Die Entscheidung dafür war dem Druck geschuldet, der von außen einbrechenden Propaganda etwas entgegenzusetzen und die nationale Souveränität zu unterstreichen. Die Nachbarländer hatten bereits in den 1960er Jahren Fernsehsender gegründet, der Südjemen im September 1964 und Saudi-Arabien im Jahr 1965. Ägypten war 1960 das erste arabische Land. Die junge jemenitische Republik unterstellte die Massenkommunikationsmittel dem Medienministerium (*wizārat al-iʿlām*)[173]. Die erste Fernsehstation in Sanaa sendete in einem Radius von 50 Kilometern um Sanaa herum, in schwarzweiß.[174] Nur wenig später wurden eine Ausweitung auf das ganze Land und die Umstellung auf Farbe beschlossen. Bis 1981 war trotz der Einrichtung von 15 Sendestationen noch nicht die Abdeckung des gesamten Landes erreicht.[175]

Sobald das Farbfernsehsignal in einem noch so entlegenen Ort verfügbar war,

169 Wedeen, *Peripheral Visions*, S. 45.
170 Ebd.
171 As-Sūswa, „Das Bild der Frau in den jemenitischen Medien“, S. 7.
172 In Mauretanien wurde das Fernsehen 1984 eingeführt.
173 Wird auch oft mit „Informationsministerium“ übersetzt.
174 Al-Sharki, *Les médias yéménites*, S. 152.
175 Ebd., S. 152-153.

wurde dies oft zum Motor für die Elektrifizierung überhaupt. In der relativ isolierten Siedlung Kusma im Westen des Jemenitischen Hochlands (ğabal Rayma), die nur durch einen mehrstündigen Fußmarsch zu erreichen war und wo es nur wenige Generatoren gab, entstand erst mit dem Farbfernsehen eine Nachfrage nach Elektrizität.[176] Arbeitsmigranten brachten von ihren Aufenthalten in Saudiarabien Dieselgeneratoren, Autobatterien und Batterieladegeräte mit. Innerhalb weniger Monate war die gesamte Siedlung elektrifiziert und 40-50 Prozent der Haushalte besaßen ein Fernsehgerät.

In dieser Anfangszeit enthielt das Fernsehprogramm Nachrichten, darunter eine Ausgabe in englischer Sprache, Koranrezitationen und religiöse Sendungen, Dokumentationen über Traditionen oder Aktivitäten in den Regionen des Jemen, Musikaufzeichnungen jemenitischer Sänger und andere Darbietungen von Musik, Dichtung und Tanz. Des weiteren wurden Fernsehspiele, Serien oder Unterhaltungssendungen mit Sketchen und Akrobatik aus dem Jemen und aus anderen arabischen Ländern, Polizeifilme und amerikanische Western gesendet. Ein großer Teil des Programms des nationalen Fernsehens bestand also seit seinen Anfängen aus ausländischen Produktionen. Eigenproduktionen waren der kleinere Teil der ausgestrahlten Sendungen.[177] Vor allem Serien wurden früh aus den arabischen Ländern und aus dem Westen importiert, insbesondere für das Kinderprogramm.

Najwa Adra schildert die Einführung des Fernsehens 1978/79 im jemenitischen Hochlandtal al-Aḥğur.[178] Bemerkenswert ist auch hier vor allem die Geschwindigkeit, mit der das Fernsehen seinen Platz in der Gemeinschaft fand. Zwei Tage nachdem die Nachricht über den neuen Fernsehtransmitter im Tal auf dem Wochenmarkt verbreitet worden war, zog eine Gruppe von Männern in die Hauptstadt, um Fernsehgeräte zu kaufen. Am Abend des vierten Tages hatten so gut wie alle Bewohner des Tals, circa 4000 Personen in 24 Dörfern, eine Fernsehsendung gesehen, die meisten davon zum ersten Mal. Viele dieser Leute hatten zuvor noch nie einen Film angeschaut.

176 Siehe Charles Swagman, *Development and Change in Highland Yemen*, Salt Lake City 1988, S. 49.
177 1982 betrug der Eigenanteil 33,3%. al-Zain zitiert bei Kehrer, *Konzepte der Globalisierungsdebatte*, S. 52.
178 Sie befand sich an diesem 40 km von Sanaa entfernten Ort auf einer 18-monatigen Feldforschung zum *tribal concept* der Aḥğuris. Najwa Adra, „The ‚other' as Viewer: Reception of Western and Arab Televised Representations in Rural Yemen", in: Peter I. Crawford u. Sigurjon Baldur Hafsteinsson (Hg.), *The Construction of the Viewer: Media Ethnography and the Anthropology of Audiences*, Højbjerg 1996.

Adra schildert die radikalen Veränderungen, die schon nach den ersten sechs Monaten festzustellen waren. Innerhalb kürzester Zeit stellte sich eine Veränderung des Lebensrhythmus ein. Die Elektrogeneratoren wurden in al-Ahǧur erst bei Sonnenuntergang angeworfen. Meist wurden die Fernsehapparate eingeschaltet, sobald der Strom da war, und blieben bis 23 Uhr an. Vor Ankunft des Fernsehens waren die Leute um 21 Uhr ins Bett gegangen und morgens vor dem Morgengebet aufgestanden, um zu beten, die Felder zu wässern, Wasser zu holen und Brot zu backen. Nach Ankunft des Fernsehens blieben sie bis 23 Uhr wach, und das Aufstehen am Morgen wurde schwierig. Auch für Sanaa beschreibt Adra eine Veränderung der Zeitnutzung im Alltag: Im März 1978 wurden die Läden morgens um 6:30 Uhr geöffnet und in den Straßen war schon viel los. 1985 füllten sich die Straßen erst gegen 8:30 oder 9 Uhr, obwohl die Stadt stark gewachsen war.[179]

In al-Ahǧur war das gemeinschaftliche Fernsehschauen mit Nachbarn und Freunden mehrere Wochen lang eine Abendbeschäftigung, bei der fast alle mitmachten. Andere Abendbeschäftigungen wurden ersetzt, zum Beispiel wich das Geschichtenerzählen, das Adra während des Ramadan im Rahmen ihrer Forschungen beobachten wollte, dem Verfolgen einer Ramadanserie aus Kuwait. Eine Zeremonie mit Trommeln, die den letzten Tag des Ramadan ankündigen sollte, wurde wegen der letzten Episode dieser Fernsehserie ignoriert.[180]

Den wichtigsten Aspekt der Veränderungen sieht Adra in der Art und Weise wie die Ahǧuris sich selbst in Beziehung zur Außenwelt wahrnahmen.[181] Vor Ankunft des Fernsehen hatten die meisten Ahǧuris, die noch nie außerhalb des Landes gewesen waren, eine idealisierte Sicht sowohl der Überlegenheit ihrer eigenen zivilisatorischen Errungenschaften, zum Beispiel in Architektur und Landwirtschaft, als auch der „moralischen Überlegenheit“ der anderen. Das änderte sich, als sie den „Fernseh-Anderen“ begegneten. Die erste Überraschung war der technologische und architektonische Entwicklungsstand anderer Länder, denn all jene, die nicht gereist waren, hatten kein Bild von der Komplexität einer Industriegesellschaft. Die Ahǧuris waren voller Bewunderung für Bilder von Wolkenkratzern, Fabriken, elektronischen Rührgeräten und Abläufen in einer Bank, so dass sie begannen, ihren eigenen Lebens-

179 Ebd., S. 267n6.
180 Ebd., S. 258.
181 Ebd., S. 260f.

stil in Frage zu stellen. Aussagen von Expert/innen im Fernsehen wurden, selbst wenn sie kaum verstanden wurden, als eine Art von Wissen akzeptiert, das dem lokalen Wissen überlegen war, und lokales überliefertes Wissen verlor folglich an Wert.

Die Zuschauer/innen nahmen an, dass die Bilder das wahre Leben reflektierten und ein typisches Bild desjenigen Landes abgaben, aus dem sie kamen. So wurden zum Beispiel Filmhelden amerikanischer Filme für wahre Personen gehalten. Niemand in al-Ahǧur kam darauf, dass furchteinflößende Gestalten in Fernsehfilmen den unheimlichsten Fantasien der Filmproduzent/innen entsprangen und nicht das echte Leben darstellten.[182]

Adra arbeitet heraus, dass im Westen das Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft im Gegensatz zum Jemen als antagonistisch betrachtet werde: das Individuum trete gegen die Gesellschaft an. In der jemenitischen Gesellschaft hingegen werde diese Beziehung so gesehen, dass sich Gesellschaft und Individuum spiegelten. Das gesellschaftliche System gelte als wohlwollend und werde nur vom Handeln korrupter Individuen bedroht.[183] Adra beschreibt die Mechanismen der Vermeidung von Gewalt, die auf vielen Ebenen existierten. Ein Konflikt werde zwar nicht unterdrückt aber bedeckt gehalten und es werde versucht, ihn durch Mediation zu lösen. Das westliche Konzept, dass Gewalt ein natürlicher Ausdruck der Natur des Menschen sei, werde von den Jemenit/innen nicht geteilt. Für viele Jemeniten sei es schwierig gewesen, die offenen Konflikte und die ungezügelte Gewalt, die im Fernsehen zu sehen waren, einzuschätzen.

Die Jemenit/innen im al-Ahǧur Tal waren geschockt von medialen Darstellungen von Frauen, von offenem Liebeswerben und von Sexualität. Schlafzimmerszenen darzustellen, kam ihnen absurd vor.[184] Die Bilder von anderswo waren mit den lokalen Werten nicht vereinbar. Dazu zählte auch Sittsamkeit in der Kleidung. Bei ihnen trugen zum Beispiel Frauen *und* Männern immer eine Kopfbedeckung. Knappe weibliche Kleidung, die viel Haut freilässt, wurde nicht als Ausdruck weiblicher Freiheit interpretiert, sondern als verführerische Anmache, die die Männer von ihren sozialen Pflichten fernhält.

182 Ebd., S. 261.
183 Ebd., S. 262.
184 Ebd., S. 263.

Über alle Maße verblüffte die Ahğuris, dass fast alle Frauen in westlichen Fernsehfiktionen als Sexobjekte dargestellt wurden. Dies führte dazu, dass die Eigenwahrnehmung in Bezug zu den „Anderen" auf den Kopf gestellt wurde. Während sie vor der Fernsehära ihre eigene Zivilisation idealisierten, die Moralität der „Anderen" jedoch für überlegen hielten, schien ihnen nun die jemenitische Architektur neben den technologischen Errungenschaften der Industriegesellschaften nicht mehr so beeindruckend, die eigene Moralität hingegen schnitt gegenüber der Moralität der Menschen in ausländischen Filmen sehr gut ab. Die Stereotypen, die sie von den Ausländern hatten, änderten sich.[185]

Im jemenitischen staatlichen Fernsehen hingegen sollten die Bilder die Macht und das Wohlwollen der Regierung bezeugen, der Präsident wurde mit Ministern oder Staatschefs gezeigt, mal legte er den Grundstein einer Schule, mal eines Krankenhauses, von denen jede/r hoffen konnte, eines Tages zu profitieren. Das Waffenarsenal wurde zur Geltung gebracht und beeindruckte die, in deren Augen Waffenbesitz mit Ehre in Verbindung stand. Daneben gab es Sendungen mit kulturellen Darbietungen wie Tänze, Musik und Poesie der unterschiedlichen Regionen des Landes. Sendungen wie *Bilder aus meinem Land* (*suwar min bilādī*)[186] sollten die Identifikation mit Jemenit/innen aus anderen Regionen und das Gefühl der Zusammengehörigkeit fördern. Das war die Rolle des staatlichen Fernsehens, ganz im Sinne von Benedict Andersons *Imagined Communities*.[187] Durch den Fernsehkanal gewann die Zentralregierung die Popularität, die nötig war, um die Vereinigung mit dem Südjemen zu erreichen. Das Fernsehen trug dazu bei, dass einige Elemente der Stammeskultur zu nationalen Identitätsmarkern wurden, zum Beispiel der Krummdolch (*ğambīya*) der Männer.

Die Programmgestaltung des nationalen ersten Fernsehkanals war beispielsweise 1996 noch sehr überschaubar. Am Donnerstagabend lieft ein Theaterstück aus Kairo, Damaskus oder Amman, am Freitagabend wurde ein arabischer Spielfilm gezeigt. Ab

185 Ebd., S. 265.
186 Ebd., S. 264.
187 Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*, London 1983. Siehe auch Najwa Adra, „Tribal Dancing and Yemeni Nationalism", in: *Revue du monde musulman et méditerranéen. Le Yémen, passé et présent de l'unité*, n°67 (1993), S. 161-168.

1996 kam am Samstagabend ein ausländischer Spielfilm hinzu, wegen der Kosten jedoch kein erstklassiger Film.[188]

Ab 1990/1991 wurden die einfachen terrestrischen Antennen sukzessive durch Satellitenantennen ersetzt. Die Bedeutung der Satellitenkanäle in der gesamten arabischen Welt nahm rasant zu. Dieser Zeitpunkt, durch das Ende des zweiten Golfkriegs markiert, wird häufig als globale mediale Umbruchsituation diagnostiziert. Als erstes arabisches Land strahlte Ägypten einen Kanal über Satellit aus, der eine Alternative zu den westlichen Programmen darstellte. Insbesondere Saudiarabien ergriff, was das internationale Fernsehen betraf, schnell Initiative und startete den privaten Kanal *MBC* mit Sitz in London. Den Saudis gehörten auch *ART* (vier spezialisierte Kanäle), stationiert in Rom, und *Orbit* stationiert in Bahrain. Fortan wuchs die Anzahl der Kanäle ständig.[189]

Der Jemen nahm auf verschiedene Weise zur Zeit des analogen Satellitenempfangs eine periphere Position ein. Erstens enthielt das Bouquet der Satellitenkanäle von Arabsat (A2) zunächst keinen jemenitischen Kanal. Erst ab Dezember 1995 sollte der „erste jemenitische Kanal“[190] auch über Satellit ausgestrahlt werden.[191] Zweitens befand sich der Jemen im Randgebiet der Satellitensignale. Der schwache jemenitische Markt und die geringe Kaufkraft der jemenitischen Bevölkerung ließen die Erschließung des Jemen für die großen Broadcasting-Unternehmen nicht attraktiv erscheinen. Nur durch sehr große Satellitenschüsseln, die in heimischen Werkstätten gefertigt wurden, konnten die Satellitenkanäle überhaupt empfangen werden. Drittens zeigte der Jemen zwar ausländische Filme, Serien und Programme; jemenitische Produktionen wurden jedoch so gut wie gar nicht in andere Länder exportiert. Diese periphere Stellung spiegelt auch die Medienforschung wider, die den Jemen weitgehend ausklam-

188 Aus einer ausführlichen Darstellung der Programmgestaltung bei Kehrer, *Konzepte der Globalisierungsdebatte*, S. 51-67.

189 Zu den „Whys and Wherefores of Satellite Channel Ownership“ siehe Sakr, *Satellite Realms*, S. 27-65.

190 In der vereinten Jemenitischen Republik hieß der Kanal der Hauptstadt Sanaa „erster Kanal“ und der Kanal der ehemaligen Hauptstadt des Südjemen Aden „zweiter Kanal“. Der nationale Satellitenkanal (*al-faḍāʾīya al-yamanīya*) war so gut wie identisch mit dem „ersten Kanal“.

191 Ab September wurde der Jemenitische Satellitenkanal nicht mehr über INTELSAT 702 sondern über ARABSAT A2 übertragen und erreichte von da an alle arabischen Länder und einige Nachbarländer. Hussain O. Bassalim, *Yemeni Media Directory*, Ministry of Information, Sanaa 1997, S. 53. Die Sendezeit wurde auf 16 Stunden am Tag ausgeweitet (10 bis 2 Uhr). Ḥusayn ʿUmar Bāsalīm, *Tamdīd fitrat al-baṯṯ al-talīfizīyūn al-faḍāʾī ilā 16 sāʿa yaumīyan* [Ausweitung der Satelliten-Sendezeit auf 16 Stunden täglich], in: *Mutābaʿāt iʿlāmīya*, Nr. 51 (2006), S. 69.

mert, sei es in Handbüchern mit enzyklopädischem Anspruch[192] oder in Fachzeitschriften zum Nahen und Mittleren Osten[193]. Allerdings gab das jemenitische Medienministerium ab 1991 eine monatliche Fachzeitschrift für Medien *Mutābaʿāt iʿlāmīya* [Medien Follow-ups] heraus. Sie umfasste hauptsächlich die Rubriken „Studien und Forschungen", „Mediengespräche", „Dokumente und Berichte", „Wissenschaft und Technologie" und „Nachrichten". Auf den letzten Seiten wurden dann „Medienkarikaturen" veröffentlicht, darunter die Karikatur in der Einleitung. Die Zeitschrift behandelte Themen wie Medien und Bildung, die Rolle der Medien für Wahlen und Demokratieentwicklung, Medien und Gewalt, Medien und Kindesentwicklung. Sie berichtete über technologische Neuigkeiten, zum Beispiel Ende der 1990er Jahre über die Einführung des digitalen Satellitenfernsehens, über die arabische Presselandschaft, über Pressefreiheit und Gewerkschaften der Medienschaffenden.[194]

2000 konnten über Arabsat mit der analogen Technologie (C-Band) ca. 22 Kanäle empfangen werden. Neben den arabischsprachigen Kanälen unterschiedlicher Herkunft[195] standen dem jemenitischen Publikum *CNN* und *MTV* auf Englisch, sowie der französische Kanal *TV5* zur Verfügung. Doch nicht nur Arabsat spielte zur Zeit der Feldforschung eine Rolle. In der Bevölkerung von Sanaa war die Ausrichtung der Parabolantennen auf russische[196], indische und französische Stationen verbreitet. Der französische Sender XXL strahlte seit 1996 jeden Abend unverschlüsselt Erotikfilme und Pornografie aus, was maßgeblich zum „schlechten Ruf" des Satellitenfernsehens

192 Das *Internationale Handbuch Medien*, seit 1950 vom Hans-Bredow-Institut der Universität Hamburg herausgegeben und nach Selbstbezeichnung „das Grundlagenwerk über Medienentwicklungen weltweit", führt den Jemen auch in der 28. Auflage von 2009 nicht auf. Es berücksichtigt 85 europäische und außereuropäische Länder. <http://www.hans-bredow-institut.de/de/internationales-handbuch-medien/internationales-handbuch-medien> (Zugriff am 17.06.2010).

193 Bei der elektronischen Zeitschrift *Transnational Broadcasting Studies* von der American University in Kairo (seit 1998), abgelöst von der online-Quelle <http://www.arabmediasociety.com>, erscheint bei Eingabe des Stichworts „Yemen" mit der Suchfunktion kein Hinweis auf Artikel mit „Yemen" im Titel oder im Text auf der Übersichtsseite. Das Selbstverständnis und der Anspruch der Zeitschrift lauten: „*Arab Media & Society* is the primary reference for understanding the role of media in shaping Arab societies and the broader Muslim world." <http://www.arabmediasociety-.com/about_the_journal.php> (Zugriff am 04.06.2007).

194 Gegründet am 12. 02.1991. Die Zeitschrift trägt den Untertitel *Für die Erweiterung des konstruktiven Mediendialogs* (*min aǧli tausiʿ al-ḥiwār al-iʿlāmī al-bannāʾ*). Das Medienministerium hat mir folgende Hefte zur Verfügung gestellt: 1993(3) 26/27/33; 1994(4) 35; 1995(5) 47; 1996(6) 50/51; 1997(7) 52/53/54/55/56/57; 1998(8) 59/60/61/62; 1999(9) 63/64; 2004(13) 68. Nach den Nummern zu urteilen erschien die Zeitschrift während der ersten fünf Jahrgänge fast monatlich, ab 1996 seltener und ab 1999 nur noch sehr selten. Ein neueres Heft als die Nr. 68 von 2004 ist mir nicht bekannt.

195 Neben *MBC*, den *ART* Kanälen und *Orbit* zum Beispiel auch *Mustaqbal* und *LBC* aus dem Libanon, *Aljazeera* aus Qatar, ägyptische Kanäle, sowie Kanäle aus Dubai, Syrien, Oman, Jordanien, Kuweit, Marokko, Tunesien und dem Sudan.

196 *TRT* (russ. *TPT*), *TV6*, (russ. *TB6*, von Januar 1993 bis Januar 2002 in Betrieb).

beitrug. 2000 erhielt der der Hisbollah nahestehende Kanal *Al-Manar* einen Satellitenkanal, der in Sanaa empfangen werden konnte. Dieser und später auch die staatlichen iranischen Satellitenkanäle wurden zu einer wichtigen Referenz für viele Frauen in Sanaa, weil dort versucht wurde, weibliche Professionalität und Medienkompetenz mit einem konservativen islamischen Erscheinungsbild von Frauen zu verbinden, so dass zum Beispiel auf Frauen mit unbedeckten Haaren verzichtet wurde.

2007 gab es in der Hauptstadt so gut wie kein Haus ohne digitalen Satellitenempfang mit Zugriff auf eine große Fülle arabischer und nicht-arabischer Kanäle. Viele der arabischen Kanäle kauften nicht-arabische Produktionen ein und boten sie mit Synchronisierung oder Untertitelung ihren Zuschauer/innen an. Dazu gehörten US-amerikanische Spielfilme – Actionthriller oder Romanzen –, lateinamerikanische Serien, Videoclips arabischer oder westlicher Popstars, Modeschauen und andere Sendungen.[197] Immer häufiger entstanden auch neue Sender, die dezidiert islamische Sendungen anboten: Wettbewerbe in Koranrezitation, „Problem"-Sendungen, in denen man sich per Telefon islamisch fundierten Rat in Beziehungs- und Sexualfragen holen konnte etc.

Auf dem jemenitischen Kanal wird während der Feldforschung die Folklore der unterschiedlichen Regionen zelebriert, durch die der „tribale Charakter" der Gesellschaft als vereinheitlichendes Element präsentiert wird. Dokumentarische Sendungen zeigen die Vielfalt der jemenitischen Landschaften, präsentieren Städte, Dörfer und erzählen – meistens aus dem Off – ihre Geschichte und von den Traditionen ihrer Bewohner/innen. Neben den langen Nachrichtensendungen gibt es Repliken bekannter Sendeformate wie Musikwunsch-Sendungen, politische Talkshows und Kindersendungen, oft jedoch inhaltlich schwächer und in technisch schlechterer Qualität als bei der arabischen und außerarabischen Konkurrenz. Insbesondere die jährliche „Ramadan-Serie" – immer eine Eigenproduktion – erfreut sich großer Popularität. Sie repräsentieren im Jemen, wie auch in anderen arabischen Ländern, den jeweiligen *state of the art* der Fernsehspiel-Kunst.[198]

197 Zum Thema der arabischen Satellitenkanäle siehe z. B. das E-Journal *Transnational Broadcasting Studies. Satellite Broadcasting in the Arab and Islamic Worlds* von 1998-2005, aufgegangen in *Arab Media and Society*, einer Online-Plattform, auf der arabische Medien im Allgemeinen betrachtet werden. <http://www.arabmediasociety.com/>.

198 Zu arabischen Fernsehserien siehe zum Beispiel Marlin Dick, „The State of the Musalsal. Arab Television Drama and Comedy and the Politics of the Satellite Era", in: *Transnational Broadcasting Studies*, Vol. 1, No. 2 (2005), S. 177-190.

Bei meinem Aufenthalt im Jahre 2007 stand die Liberalisierung des Fernsehmarktes gerade bevor, Firmen positionierten sich in den Startlöchern, um private Satellitenkanäle zu lancieren. Fortan sollte es also nicht mehr nur den einen Satellitenkanal geben, der für „den Jemen“ steht, sondern Gruppen, die unterschiedliche politische und wirtschaftliche Interessen vertreten, werden über das Satellitenfernsehen Einfluss auf die Bevölkerung nehmen. Inzwischen stehen einige dieser Sender als Livestream im Internet zur Verfügung. Das hat zu einer weiteren Vervielfältigung der Diskurse über die medialen Repräsentationen des Jemen geführt, die diese Arbeit jedoch nicht behandelt. Die herausgearbeiteten Analysen bieten jedoch Grundlagen für ihre zukünftige Untersuchung.

Frauen waren fast von Beginn an beim Fernsehen mit dabei.[199] Anfangs war die Aufbruchstimmung, was die Teilhabe von Frauen beim Fernsehen betraf, groß. Meist waren es junge Mädchen, Schülerinnen, die für die Arbeit beim Fernsehen rekrutiert wurden. Dennoch wurden bei den ersten beiden Vorabendserien, die in syrischer und ägyptischer Koproduktion erstellt wurden, für die weiblichen Rollen syrische und ägyptische Schauspielerinnen angestellt.[200] In darauffolgenden Produktionen schlüpften Männer in Frauenrollen, deren verschleierte Gestalt meist nur von hinten gezeigt wurde“[201]. Zur Zeit der Feldforschung waren Frauen auf dem sanaanischen Fernsehkanal unterrepräsentiert. Sie kamen hauptsächlich in der Sparte des Bildungsfernsehens zu Gesundheits- und Familienthemen zu Wort.

Seit 1991 gab es an der Universität Sanaa eine Medienabteilung, in der Moderatorinnen ausgebildet wurden.[202] Im Studienjahr 1996/97 wurde sie eine eigenständige Medienfakultät. Doch 2007 galt Schauspiel für die meisten Frauen als unmöglich und es wurde dafür keine Ausbildung angeboten. Im Medienministerium waren nur sechs oder sieben Frauen als Schauspielerinnen angestellt. Daneben boten und bieten immer wieder Freiwillige an, sich im Schauspiel auszuprobieren und auf dem Bildschirm zu

199 Luṭf al-Ḫamīsī, Programmleiter bei Sanaa TV, erwähnt folgende Frauen als wichtige Pionierinnen der Anfangszeit: Fātin al-Yūsufī, Raʾūfa Ḥassan, ʿĀʾida aš-Šarǧabī und Amat al-ʿAlīm as-Sūswa (persönliche Kommunikation am 26.02.2001).

200 Kehrer, *Konzepte der Globalisierungsdebatte*, S. 54. Es waren die Serien *Waḍḍaḥ al-yaman* [Der Glanz des Jemen] und *Wuraiqat al-ḥannān* [Das Blättchen der Zärtlichkeit], in denen die jemenitische Geschichte von ihren Anfängen bis zur Gegenwart dargestellt wurde.

201 Ebd., S. 54.

202 Bassalim, *Yemeni Media Directory*, S. 103.

erscheinen.[203] Der Verbreitung ausländischer Sender und dem ausufernden Konsum fiktionaler Geschichten in Form von Spielfilmen, Fernsehspielen und Serien aus dem außer-arabischen und arabischen Ausland, steht nur eine Handvoll Jemenitinnen gegenüber, die sich professionell dafür engagieren, den fremden Bildern und Fiktionen eigene öffentliche Bilder entgegenzusetzen.

Neben Adra haben einige wenige westliche Forscherinnen das Fernsehen unter den Frauen in Sanaa oder im Nordjemen thematisiert.[204] Carla Makhlouf forschte 1976 über „Frauen und Modernisierung" in Sanaa und widmete einen kleinen Abschnitt ihres Buches dem Fernsehen.[205] Sie nannte es eine „dramatische Kraft des Wandels" und schlug vor zu untersuchen, wie es „die traditionellen Rollen, die Ambitionen und die Normen und Werte der Gesellschaft beeinflusst".[206] Sie sah die sanaanische Gesellschaft in einer Übergangssituation, in der neue Vorbilder imitiert wurden und sich neue Ambitionen entwickelten und sagte voraus, dass dadurch hervorgerufene Konflikte meist „zu Ungunsten der Tradition" entschieden würden.[207] Sie vermutete zum Beispiel, dass Fernsehbilder von Situationen, die die Regeln der Geschlechtertrennung nicht beachten, die Bedeutung von Verschleierung und Geschlechtersegregation verringern würden. Doch 30 Jahre später haben sich ihre Voraussagen nicht bestätigt. Blandine Destremau widmete 1990 in *Femmes du Yémen* der Rolle der Medien und insbesondere dem Fernsehen ein ausführliches Kapitel. Sie beschrieb den Umgang damit in einer kleinen Stadt im westlichen Hochland Mitte der 1980er Jahre, als auf jedem Dach eine terrestrische Fernsehantenne prangte.[208] Die Medien- und Programmlandschaft setzte sie zu den Lebensbereichen vor allem der Frauen in der Kleinstadt in Beziehung. Außerdem behandelt Michaela Kehrers Arbeit aus dem Jahre 1998 Konzepte der Globalisierungsdebatte und erörtert am Beispiel des jemenitischen ersten

203 Interessante Passagen zu Schau-„Spiel" und dem Beruf des Schauspielers im nördlichen Jemen – einem „Land ohne Theater", wie es einem Theaterstücke schreibenden Professor für Anthropologie in den Mund gelegt wird – sind in Michael Roes' Romanen zu lesen: ders. *Leeres Viertel. Rub' Al Khali*, Frankfurt/M. 1996; *Nah Inverness*, Berlin 2004.

204 Ethnologinnen beschreiben, wie sie ohne die ursprüngliche Absicht, Fernsehen zum Gegenstand ihrer Forschung zu machen, durch das Betrachten der Ramadan-Serien zu diesem Thema fanden. Zum Beispiel: Salamandra, *Television and the Ethnographic Endeavor*, S. 2f; Abu-Lughod, *Dramas of Nationhood*, S. 4ff.

205 Makhlouf, *Changing Veils*, S. 61-63.

206 Ebd., S. 61.

207 Ebd., S. 63.

208 Blandine Destremeau, *Femmes du Yémen*, Paris 1990, S. 213-236 (Kapitel: „Le temps des médias").

Kanals medientheoretische Perspektiven dieser Debatten.[209] In Sanaa führte sie Gespräche mit Medienschaffenden und untersuchte das von ihnen erstellte Programm im Spannungsfeld von Eigenproduktionen und importierten Sendungen aus dem westlichen oder arabischen Ausland. Sie betont, dass im Sinne partikulargeschichtlicher medientheoretischer Ansätze in Globalisierungstheorien[210] die „Rezeption" eine ähnlich reflexiv-kreative Tätigkeit darstellt wie die „Produktion" eigener Programme.

Islamisches Bilderverbot?

Oft hat der Westen dem Islam eine religiös bedingte Bilderfeindlichkeit zugeschrieben. In Werken zu Kunst und Film werden dekorative Kunst und arabische Kalligrafie, die die Wichtigkeit des Wortes unterstreicht, stets unter Hinweis auf ein Verbot figurativer Darstellungen behandelt. Doch inwieweit sind Hinweise auf Bilderverbot oder Bilderfeindlichkeit im Zusammenhang mit der heutigen medialen und piktoralen Durchdringung der Lebenswelt in Sanaa relevant?

Als wichtigste Elemente einer „islamischen Bilderfeindlichkeit" gelten das strenge Verbot von Idolen und das Verbot der Bildherstellung, welche eine Imitation des göttlichen Schöpfungsaktes verhindern sollen. Davon wird jedoch nur das Verbot von Idolen im Koran erwähnt. Im Zuge der Einführung der monotheistischen Religion wurden diejenigen Kulte bekämpft, die mehr als eine einzige Gottheit verehrten.[211] Die Hadithe[212], die eine negative Einstellung gegenüber der Malerei empfehlen, sind nicht vor der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts kodifiziert worden.[213] Ein Hadith, das mir gegenüber des Öfteren zitiert wurde, lautet: „Die Engel betreten kein Haus, in dem sich ein Hund oder eine bildliche Darstellung befindet." Die Anwesenheit von Bildern in Räumen, in denen gebetet wird, passt nicht zu den Vorstellungen ritueller Reinheit,

209 Michaela Kehrer, *Konzepte der Globalisierungsdebatte*.

210 Für diese Ansätze bezieht Kehrer sich auf Roland Robertson, *Globalization, Social Theory and Global Culture*, London 1994 sowie Ulf Hannerz, *Cultural Complexity: Studies in the Social Organization of Meaning*, New York 1992; ders. *Transnational Connections: Culture, People, Places*, London u. New York 1996.

211 Jean-François Clément, „L'image dans le monde arabe: interdit et possibilités", in: Beaugé, Gilbert und Jean-François Clément (Hg.), *L'image dans le monde arabe. Annuaire de l'Afrique du Nord*, Vol. 32, Paris 1995, S. 11-42, S. 14.

212 Überlieferungen der Taten und Aussprüche des Propheten Muḥammad.

213 Jean-François Breton, „Les représentations humaines en Arabie pré-islamique", in: Beaugé, Gilbert und Jean-François Clément (Hg.), *L'image dans le monde arabe. Annuaire de l'Afrique du Nord,* Vol. 32, Paris 1995, S. 43-58.

die für das Gebet verlangt wird. Daher sind sie an einem Ort, an dem gebetet wird, nicht zulässig.[214] Ein weiteres Hadith macht einen Unterschied, ob das Abbild zum Beispiel einen Vorhang schmückt oder nur ein Kissen oder einen Teppich.[215] Sobald es ohne Respekt behandelt werde, da man darauf sitzt oder darüber läuft, sei es zulässig. Das Verbot spiegelt sowohl die Angst vor Götzenverehrung als auch die ablenkende Wirkung von Bildern auf die Betenden wider.

Oleg Grabar vertritt die These, dass es in der Anfangszeit des Islam schwierig war, eine Ikonographie zu finden, die eindringlich genug war und sich mit der christlichen Ikonographie messen konnte. Das habe zu Stärkung der dekorativen, nicht-bildlichen Kunst und der Kalligraphie geführt. Er vertritt die These, „dass die Doktrin (oder zumindest die Elemente einer solchen Doktrin) von der Opposition gegen bildliche Darstellungen dem tatsächlichen partiellen Verzicht auf solche Darstellungen nicht vorausging, sondern ihm folgte.“[216]

Die Kulturen im Verbreitungsgebiet des Islam sind so vielfältig, dass es problematisch ist, überhaupt von Bildern „im Islam“ zu sprechen.[217] Zwar waren Bilder von kultischen Verwendungen ausgeschlossen, doch als profane Kunst gab es immer wieder Phasen figürlicher Darstellungen im Verbreitungsgebiet des Islam, zum Beispiel in den Palästen der Umayyaden, in der Miniaturmalerei Persiens oder auf Illustrationen historischer Bücher im osmanischen Reich. Durch die gesamte islamische Geschichte hindurch haben Künstler/innen und andere Kreative Wege gefunden, die Verbote der Rechtsgelehrten zu umgehen.[218] Die Vorherrschaft des geschriebenen Wortes mit seiner imaginativen Kraft ließ Bilder nicht überflüssig werden.

Besonders mit der Einführung der technisch reproduzierbaren Massenbilder, die oft westlicher Herkunft waren und die jetzt in den arabischen Ländern weit verbreitet sind, kam die These der Bilderfeindlichkeit ins Wanken. Die Rechtsgelehrten sind angesichts der Umwälzungen durch die Bilderflut eher ruhig geblieben.[219] Ihre Einstellun-

214 Silvia Naef, *Bilder und Bilderverbot im Islam*, München 1980, S. 15.
215 Ebd., S. 17.
216 Ebd., S. 31f. Naef zitiert hier Oleg Grabar, *Die Entstehung der islamischen Kunst*, Köln 1977, S. 91.
217 Sadok Hammami, „L’obscur regard des autres: pour une problématique désoccidentalisée de l’image“, in: *Xoana. Images et sciences sociales* No. 4 (1996), S. 19-31, S. 21f.
218 Siehe zum Beispiel den Sammelband: Gilbert Beaugé u. Jean-François Clément (Hg.), *L’image dans le monde arabe*, Paris 1993.
219 Im Laufe eines Jahrhunderts habe es nur drei Fatwas bezüglich dieser gravierenden Umwälzung der arabischen Gesellschaften gegeben: eine 1922 in al-Azhar, die die Bildhauerei legitimierte, etwas später eine bezüglich der Fotografie und schließlich ein Text, der einen Film über das Leben des Propheten möglich machte. Clément, „L’image dans le monde arabe: interdit et possibilités“,

gen gegenüber dem Fernsehen und den Massenkommunikationstechnologien variieren, mit den Taliban in Afghanistan als einem Extrem. Doch die überwiegende Mehrheit der Rechtsgelehrten lehnt die Technologie der Massenkommunikationsmittel nicht ab. Im Jemen habe ich oft den Vergleich eines „Fernsehers" mit einem „Glas" gehört: Man könne das Glas mit Alkohol, mit Gift oder mit Wasser füllen, wobei letzteres lebensnotwendig für die Menschen sei. Viele der Religionsgelehrten sehen das Fernsehen als ein Mittel, die Botschaft des Islam zu verbreiten. So argumentiert zum Beispiel der berühmte Fernsehprediger Yūsuf ʿAbdallah al-Qaraḍāwī.[220] Er ist der Ansicht, dass das fotografische Bild den Schatten einfange und somit Gott in seinem Schöpfungsakt nicht imitiert werde. Objekte auf den Bildern seien dann verboten, wenn sie dem islamischen Glauben, seiner Rechtsprechung oder seinen Moralvorstellungen zuwiderliefen. Daran schließen bei al-Qaraḍāwī direkt die Verbote an, die die Repräsentation von Frauen betreffen. Dazu gehören „Abbildungen von nackten oder halbnackten Frauen, die Hervorhebung der Vorzüge ihrer Weiblichkeit und der Elemente der Verführung, die sie besitzen". Verboten sei,

> sie in provokanten Posen, die die niedrigsten Instinkte wecken, zu malen oder zu formen; [...] deren Herstellung, Verbreitung, Erwerb, Installation in Häusern, Büros oder anderen Orten; sie an Wänden aufzuhängen. Es ist sogar verboten, sie anzugucken und ihrer Projektion beizuwohnen.[221]

Es sei nur eine leichte Sünde, Bilder von beseelten Wesen zu erwerben, solange man sie nicht anbete. Das gleiche gelte für die Bilder der Staatsoberhäupter in Büros und Straßen.

In der alltäglichen Praxis ist es für normale Fernsehkonsument/innen schwierig, das, was laut Rechtsgelehrten vermieden werden soll, tatsächlich zu umgehen. Leicht bekleidete Frauen sind in den Filmen und Videoclips der Satellitenkanäle keine Seltenheit. Ein Sänger oder eine Sängerin, eine berühmte Schauspielerin haben überall ihre Fans und die Grenze zur Verehrung ist schwer zu ziehen. Auch ist es wenig wahrscheinlich, dass eine Filmszene mit zwei Personen, die sich küssen, von einem Paar gespielt wird, das im wirklichen Leben verheiratet ist. Kritik an Fernsehbildern betrifft oft die Erscheinungsbilder von Frauen. Anstoß erweckt dann nicht die Tatsache ihrer

S. 12.

220 Youssef Quardhaoui, *Le licite et l'illicite en Islam*, Paris 1990.

221 Ebd., S. 95.

Repräsentation auf Bildern, sondern ihre Sichtbarkeit vor einer gemischtgeschlechtlichen Öffentlichkeit. Frauen sind *maḥārim* und damit dem Blick verboten. Nicht der Akt des Blickens ist verboten, sondern die Frau, die sich dem Blick aussetzt, ihr Anblick, ist es. In diesem Fall geht es also um Blickverbote (*muḥarramāt an-naẓar*) und nicht um ein Bilderverbot. Anders als im Deutschen bedeutet das arabische Wort *naẓar* (Blick) auch das Objekt, die „Angeblickte".[222] In den Interpretationen der Filmsituationen in den kommenden Kapiteln oszilliert das Wort „Blick" daher oft zwischen dem „Blick (der anderen) auf" eine Frau, und dem „(An-)Blick", den eine Frau von sich gibt. Frauenbilder im Fernsehen werden entlang der Geschlechterkonventionen des Blicks und der physischen Präsenz diskutiert, die auch in alltäglichen, nicht bildvermittelten *face-to-face*-Interaktionen gelten.[223]

Formen des sozialen Blicks

Im Jemen gibt es Formen des sozialen Blicks, die stark symbolisch aufgeladen sind.[224] Eine erste Form, in Europa unter dem Begriff „böser Blick" gefasst, ist „das Auge" (*al-ʿain*) oder „der Neid" (*al-ḥasad*). Der Glaube an „das Auge" bietet ein Erklärungsmuster für vielerlei Leid, von Krankheiten über Blindheit bis hin zu Todesfällen. Jean Lambert schreibt, „das Auge" wurde häufig als folkloristisches und abergläubisches Relikt behandelt, anstatt in einem größeren kulturellen Kontext betrachtet zu werden. Im Jemen ergänzt er andere Formen des sozialen Blicks. Dabei ist er dort nicht anders als anderswo: Einige Personen sind mit einem Blick ausgestattet, durch den sie anderen Personen oder Objekten Unglück oder Zerstörung bringen können.

> Jede Speise, die mit einem neidvollen Blick angeschaut wird, kann Träger von Krankheit sein: Platten, die nach draußen transportiert werden, werden sorgfältig bedeckt.

222 Der semantische Unterschied des Wortes *naẓar* (Blick) in den beiden Sprachen erschwert die Wiedergabe der Bedeutung des arabischen Begriffs im Deutschen. Die wörtliche Übersetzung klingt falsch, offenbart aber die Doppeldeutigkeit von *naẓar*. Beispiel: „Hüte dich vor den Blick- und Hörverboten, die in den Medien verbreitet sind!" (*iḥḏar muḥarramāt an-naẓar al-muntašira fī wasāʾil al-iʿlām*).

223 Mit den „Frauen" werden manchmal „Medien" oder „Filme" in einem Atemzug genannt, zum Beispiel: „Halte dich ganz und gar von den Blickverboten fern, den Frauen und den Filmen." (*ibtaʿid tamāman ʿan muḥarramāt an-naẓar an-nisāʾ wa-l-aflām*) [http://ejabat.google.com/ejabat/thread?tid=3d6d9ff06477da00] (Zugriff am 20.03.2014).

224 In diesem Abschnitt beziehe ich mich, wenn nicht anderes vermerkt, auf Jean Lambert, „L'œil des envieux et la clairvoyance du juste: regard social et Islam au Yémen", in: *Quaderni di studi arabi*, Nr. 13 (1995), S. 93-116.

> Verdauungsprobleme werden durch dieses Phänomen erklärt. Ebenso führen die Bewohner von Sanaa den Verlust eines Zahnes oft auf den Konsum eines Qat zurück, der im Moment des Kaufs auf dem Markt von jemand anderem begehrt wurde.[225]

„Das Auge" (*al-ʿain)* gab es schon in vorislamischer Zeit, doch es wurde durch die Religion bestärkt. In einem Hadith heißt es: „*al-ʿain* ist wahr". „Das Auge" wird nicht nur durch Blicke sondern auch durch Sprache wirksam, so dass ein Ausdruck von Bewunderung immer in Zusammenhang mit einer religiösen Formel geäußert werden muss, wie etwa „*mā šāh Allāh*" („so Gott will"). Dadurch wird bei Gott Schutz vor „dem Auge" gesucht und seinem möglichen Schaden vorgebeugt.

Laut Lambert sind Frauen vom „Auge" besonders betroffen, sowohl als Quelle des Risikos als auch als Gefährdete. Dabei spielt die Assoziation von Frauen und Sexualität eine große Rolle. Die männlichen Gelüste, genannt „das lange Auge", werden als eine Quelle des Übels betrachtet, da sie bei den Frauen eine Kette von Eifersucht und Neid herbeiführen.[226] Geburt und Hochzeit gelten als am meisten mit Risiko behaftet und werden daher von vorbeugenden Maßnahmen begleitet. Die Wöchnerin und das neugeborene Baby sind ganz besonders der Gefahr ausgesetzt, vom „bösen Blick" getroffen zu werden, das Baby weniger aufgrund von Neid, als vielmehr aufgrund von magischen Vorstellungen von Befleckung, Sexualität und Tod.[227] Die Gefahren, die von diesen Festlichkeiten ausgehen, stehen Lambert zufolge mit ihrem öffentlichen Charakter in Verbindung und mit der Vermehrung der Blicke, die auf das ausgestellte Glück einer Person geworfen werden.[228]

Eine weitere Form des sozialen Blicks ist unter dem Begriff *firāsa* bekannt. Er bezeichnet die Fähigkeit, den anderen zu erkennen, und es gab diese Fähigkeit schon in vorislamischer Zeit. Zum einen bedeutet *firāsa*, anhand äußerer Zeichen wie Sprache, Gesicht und Gesichtsausdruck auf Verwandtschaft, Abstammung oder regionale Herkunft zu schließen. Zum anderen drückt sie das Vermögen aus, über Gesichtsausdruck, Körperausdruck und Sprache eine moralische Wertung des Charakters vorzu nehmen, die unabhängig von der Abstammung ist. So kann zum Beispiel das Vertrauen, das man Unbekannten schenkt, auf so einem wertenden Blick beruhen (mehr dazu in *Blick und Blickregime* im nächsten Kapitel). Mit Ankunft des Islam wurde

225 Ebd., S. 94. [Übersetzung I.L.]
226 Ebd., S. 96.
227 Ebd., S. 95.
228 Ebd., S. 104.

diese Fähigkeit der *firāsa* als religiös inspirierte Gabe verstanden worden. Ein Hadith, das man im Jemen oft hört, unterstützt diese Bedeutung: „Fürchte die Hellsichtigkeit des Gläubigen, denn er schaut mit dem Licht Gottes.“[229] Diese Fähigkeit hat mit sozialer Bewertung und Kontrolle zu tun. Sie ist eine praktische Soziologie und auch ein normativer Blick. Diese Fähigkeit der Beobachtung ist ständig während der Verhandlung von Status im Einsatz, bei den Qat-Runden, auf den Straßen und auf den Märkten:

> Dieser normative Blick verstärkt die Status, und nützt hauptsächlich denen, die das größte Prestige haben. Doch er stellt die Ehrenmänner auch auf die Probe, da er den Wert dieses symbolischen Kapitals und die Kriterien seiner Bewertung auf einem hohen Niveau hält.[230]

Lambert setzt „das Auge“ zur *firāsa* in Beziehung und spricht beiden sich gegenseitig bedingende und komplementäre Effekte zu. Während *firāsa* die soziale Hierarchie bestärke, scheine „das Auge“ ihren Effekt eher zu mildern. Ein Amulett zum Schutz vor Neid signalisiert auch, dass etwas des Neides würdig ist. Je prachtvoller ein Fest ist und um so mehr es an die *firāsa* appelliert desto mehr zieht es auch neidvolle Blicke auf sich.[231] Im Kontext der aktuellen Konsumgüterwirtschaft widersprechen außerdem das aktuelle Konsumverhalten und die Appelle der Werbung, die Neid als wünschenswert darstellt, dem Konzept des neidvollen Blicks, der Schaden bringt.[232]

Schließlich erläutert Lambert, dass auch die Verschleierung der Frauen (*ḥiǧāb*) im Kontext des wissenden, erleuchteten Blickes der *firāsa* verstanden werden muss und mit diesen Blickstrukturen in Verbindung steht.[233] Verschleierung sei auch durch die Notwendigkeit eines magischen Schutzes motiviert und nicht nur durch Scham. In Sanaa bezeichne das Wort *ḥiǧāb* auch ein Gebet zum Schutz des Neugeborenen und einen Gesang zum Schutz von Neuvermählten.[234] Dies erwähnt Lambert im Zusammenhang mit der Gefahr der Sichtbarkeit der Sexualität. In Sanaa ist die Meinung verbreitet, dass intime Beziehungen nur im Schutz der Dunkelheit der Nacht stattfinden sollen, da sonst der Verlust der Sehschärfe droht.[235] Die Verschleierung der Frauen sei untrennbar mit symbolischen Konzeptionen von Sexualität und Unreinheit verbunden.

229 Ebd,. S. 100. [Übersetzung I.L.]
230 Ebd., S. 99. [Übersetzung I.L.]
231 Ebd., S. 103.
232 Ebd.
233 Ebd., S. 108.
234 Ebd., S. 108f.
235 Ebd., S. 109.

Dass die Verschleierung der Frauen im urbanen Milieu oft strenger und uniformer ist als auf dem Land, könne daher mit der Gefahr, die von der „Vermehrung der Blicke“ ausgehe, in Verbindung stehen: Je mehr Blicke desto größer das Risiko.

Was das Filmen mit der Kamera angeht, kann es sein, dass es in Bezug zu so einem Risiko gesetzt wird. Andererseits ist auch denkbar, dass mein westlicher Kamerablick, als Blick von außen, von den Frauen als Möglichkeit genutzt wird, sich im Spiegel eines „fremden Blicks“ neu zu erfahren, und dabei lokale Bedeutungen im Sinne eines Selbst-Experiments umzumodeln.

Die „Veröffentlichung“ von Frauen auf Bildern ist in ihrem Verhältnis zur Geschlechtersegregation durch eine inhärente Ambivalenz charakterisiert. Das möchte ich hier am Ende des Kapitels durch eine typische Situation beispielhaft zuspitzen: Ein Mann, der heiraten will, darf das Gesicht eines Mädchens nicht sehen, bevor er nicht sehr ernste Absichten hat. Doch seine Schwestern sind mit dem Mädchen befreundet und gelangen an ein Foto, das er sich – „inoffiziell“ – anschauen darf. Soll man diese Situation nun als Aufweichen des Verbots der Sichtbarkeit der Frauen interpretieren? Oder erlaubt die Verfügbarkeit des Mediums Foto vielleicht, dass das Verbot weiterhin existieren kann, da es dem junger Mann – im großstädtischen Kontext, in dem Medien- und Reklamebilder von Frauen allgegenwärtig sind und in dem auch die weiblichen Personen seiner Familie Fotos nutzen – ermöglicht, weiterhin ein Mädchen zu heiraten, „ohne es vorher gesehen zu haben“?

2 Bilderfahrungen: Theorie und Methode

In Sanaa habe ich mit einer Videokamera erkundet, wie sich die Konfrontation mit den überwiegend fremden Bildern des Satellitenfernsehens sowie der Printmedien und der Reklame in ganz unterschiedlichen Situationen gestaltet, welche Praktiken sich aus dieser Konfrontation ergeben und wie die Menschen darüber reden. Meine Erfahrungen und die Auseinandersetzung mit dem gefilmten Material haben mich in eine Schnittmenge verschiedener Wissenschaftsbereiche und Reflexionssysteme hineingeführt, die ich in diesem Kapitel erörtere. Entstanden ist ein Netz von Umschreibungen, die den Kern dessen berühren, was mir in Sanaa widerfahren ist. Die Umschreibungen betreffen verschiedene Elemente: theoretische Konzepte, begriffliche Bedeutungsfelder, filmische Verfahren und wissenschaftliche Methoden, die ich daraufhin überprüfe, inwieweit sie dem Verstehen der Erfahrungen mit dem Fremden dienlich sind. Auch konkrete Filme und Studien sind Gegenstand der Umschreibungen. Die folgenden Ausführungen genügen einem bestimmten Impuls: Indem ich ihre Brauchbarkeit auf meine praktische Erfahrung hin überprüfe, entstehen Überlegungen dahingehend, inwieweit sie dem Begreifen des Anderen dienlich sind.

2.1 Der dokumentarfilmische Zugang

Der dokumentarfilmische Zugang ist bei dieser Studie erkenntnisleitend. Die dokumentarfilmische Praxis wird als Analyseeinstellung genutzt, in der die Bedingungen des Filmens und Gefilmt-Werdens zur Analysekategorie werden. Durch das Ein-

führen einer Kamera sind die geschlechterbezogene Blickordnung und die Bedingungen der „Veröffentlichung“ von Frauen auch auf der performativen Ebene präsent. Wie bereits in „Konstruktion des Forschungsfeldes“ eingeführt, ist der filmische Prozess mit seinen ästhetischen, materiellen, interaktiven und blickbezogenen Implikationen für den Zugang maßgeblich.

Analysieren und Befragen mit filmischen Mitteln

„Jeder Kamerastil enthält implizit eine Erkenntnistheorie“, schreibt David MacDougall.[236] Kamerastile entsprangen in der Geschichte des Dokumentarfilms ganz unterschiedlichen Impulsen und Bedingungen: künstlerischen Ideen, ethischen Überlegungen, theoretischen Konzepten oder technischen Entwicklungen und Erfindungen. Ein wichtiger Wendepunkt im Dokumentarfilm war in den 1960er Jahren eine Bewegung, die in Zusammenhang mit Entwicklungen beweglicher bild- und tonsynchroner Techniken stand. Damals wurden zum ersten Mal leichte Handkameras konstruiert und mit tragbaren Tonaufnahmegeräten konnten zu den Bildern synchrone Tonaufnahmen gemacht werden.[237] Für die Dauer einer Filmrolle, zehn Minuten lang, konnte man, ohne die Kamera abzustellen, beweglich dem Geschehen folgen und war innerhalb einer Aufnahme nicht mehr an nur einen Kamerawinkel gebunden. Das Aufzeichnen von Originalton bei beweglicher 16mm-Kamera war zuvor wegen der unhandlichen Technik in der Regel nicht möglich gewesen und daher hatte ein Kommentar aus dem Off dominiert. Erste Dokumentarfilme mit Synchronton kamen aus unterschiedlichen Ländern: In den USA und England entstanden das *observational* oder *direct cinema*, in Frankreich das *cinéma verité*[238], in Deutschland der *beobachtende Dokumentarfilm*.[239]

236 David MacDougall, „Ein nichtprivilegierter Kamerastil“, in: *Die Fremden sehen*, München 1984/ (1982), S. 77.

237 Ein Überblick findet sich bei Wilhelm Roth, „Direct Cinema und Cinéma Vérité“, in: ders. *Der Dokumentarfilm seit 1960*, München u. Luzern 1982, S. 8-25.

238 Der Begriff *cinéma vérité* nimmt auf Dziga Vertovs Kino-Wochenschau *Kino-Pravda* (Kino-Wahrheit) Bezug. Vertov schrieb – und so verstanden das auch die französischen Filmemacher, die sich auf ihn bezogen: „Das *cinéma verité* ist nicht die Wahrheit im Kino, es ist die Wahrheit des Kinos.“ Jean Rouch im Interview mit Jean-Paul Colleyn, „Jean Rouch, 54 ans sans trépied“, in: *Cinéma-Action* Nr. 64 (1992), S. 44.

239 Zu den ersten wichtigen Vertretern dieser Strömung gehörten zum Beispiel in den USA Richard Leacock, D.A. Pennebaker und Albert Maysles, in Frankreich Jean Rouch, in Deutschland Klaus Wildenhahn.

Die Nutzung dieser Technik bedeutete unter anderem, dass Filmemacher/innen ohne großes Team beim Geschehen dabei sein oder sogar alleine filmen konnten. MacDougall sprach über die der Erfahrung dieser Art des Filmemachens vom „nichtpriviligierten Kamerastil“ und ich möchte diesen Begriff aufgreifen. Sein Gegenstück ist der „privilegierte Kamerastil“, der in Diskussionen über Spielfilme verwandt wird und Kamerapositionen bezeichnet, die in der alltäglichen Seherfahrung nicht vorkommen, wie zum Beispiel ein aus einem Kamin durch die Flammen hindurch aufgenommenes Bild. In Spielfilmen sind die meisten Einstellungen in dem Sinne „privilegiert“, dass es keinen greifbaren Beobachter gibt. Spielfilme vermitteln die Erfahrung einer magischen Beobachtung und setzen sich über die alltäglichen physikalischen Gesetze und die üblichen Begründungen hinweg.

Der *nichtprivilegierte Kamerastil* hingegen bedeutet, die Zuschauer/innen in eine Position gegenüber dem Gegenstand des Filmes zu bringen, die der des Filmemachers vergleichbar ist.[240] MacDougall verdeutlicht diese Beziehung zum Gegenstand an einem Beispiel: Bei Dreharbeiten bei den Jie im Nordosten von Uganda filmten sie in einem engen Hof, einer Siedlung aus Hütten, die von einer Balustrade umgeben war.[241] Meist suchten sie zum Drehen eine Standpunkt, von dem aus das Geschehen beobachtet werden konnte und den das Team während der gesamten Dreharbeiten beibehielt, um der zuschauenden Person den Eindruck zu vermitteln, sie befinde sich in der Siedlung. Nur manchmal veränderten sie die Kameraposition aus der Motivation heraus, dass diese Abwechslung für den Filmschnitt von Vorteil wäre. Beim Schnitt ließen sie dann einer Einstellung aus dem einen Kamerablickwinkel eine aus einem anderen Winkel folgen, um dann wieder zur ersten Einstellung zurückzukehren. Doch obwohl sie mit den Bildern des Rohmaterials zufrieden waren, funktionierte diese Schnitttechnik hier nicht. Nach einigem Überlegen begriffen sie den Grund: Durch das Zusammenschneiden verschiedener Kameraeinstellungen nahmen sie dem gefilmten Geschehen seine Unmittelbarkeit und vermittelten stattdessen die Illusion eines fiktionalen Films. Das ließ sich nicht damit vereinbaren, dass sich der Zuschauer/die Zuschauerin in wirkliche Menschen hineinversetzte, die sich in einer Siedlung aufhielten und reale andere Menschen filmten.

240 MacDougall, „Ein nichtprivilegierter Kamerastil“, S. 80.
241 Es handelt sich um die Dreharbeiten zum Film *To Live with the Herds von* 1972. Die folgenden Ausführungen befinden sich auf S. 74ff.

So beinhaltete die „Revolution“ des *direct cinema* die Kritik einer Ästhetik, die die in Filmen in Erscheinung tretenden realen Menschen einem anonymen Schöpfer unterordnet.[242] Filmemacher, die diese durch die technischen Entwicklungen entstanden Freiheiten ausloteten, begannen,

> sich mit den Implikationen ihres Mediums als einer persönlichen Form der Aufzeichnung von Ereignissen auseinanderzusetzen. Solche Filme mussten notwendig die Interessen und Voraussetzungen des beobachtenden Filmemachers unmittelbarer reflektieren, und es war nun nicht mehr möglich, wie in der Vergangenheit, einem Film unumstößliche Autorität zuzuschreiben.[243]

Der Aspekt der Begegnung trat in den Vordergrund und die Interaktion zwischen Filmemacher/in und Gefilmten schrieb sich in die Darstellung ein. Im Zuge dieser Entwicklungen kam es auch zu neuen ästhetischen Tendenzen. Bilder aus unvorteilhaften Kamerapositionen, die früher als „schlechte“ Einstellung oder als „unprofessionell“ ausgesondert worden wären, konnten nun in den Film Eingang finden, wenn sie Informationen über die Art der Begegnung enthielten. Wenn zum Beispiel ein unscharfes Bild erst nach einiger Zeit scharf wird oder wenn etwas das Bild „verstellt“ und den Blick erst später wieder freigibt, dann kann das Spontaneität, Unmittelbarkeit, den Verzicht auf Absprachen bei der Organisation der Dreharbeiten oder die Selbstverständlichkeit der Anwesenheit der Kamera vermitteln. Im Film gelangt so die „die soziale und physische Begegnung des Filmemachers mit seinem Stoff zur Erscheinung“[244]. Zu den „schlechten“ Bildern, die früher aussortiert worden wären, gehören auch Blicke in die Kamera, die zum Beispiel Angst und Scheu oder auch Hinwendung und Vertrauen in der Beziehung zwischen Gefilmten und Kameramann oder -frau ausdrücken können. Die Bilder sagen etwas über ihren Entstehungskontext aus, der so miterzählt wird. Sie unterminieren einen allwissenden, objektiven Gestus und werfen die Betrachter/innen zurück auf die Begrenztheit von Wahrnehmung und darauf, dass man immer nur einen Ausschnitt sieht.

Der *nichtprivilegierte Kamerastil* entkräftet jedoch nicht historisch gewachsene Blickbeziehungen, in denen sich koloniale Machtverhältnisse spiegeln. Visualisierungspraktiken sind ein konstitutiver Teil von Machtverhältnissen. So ist der Begriff *nichtprivilegierter Kamerastil* lediglich ein Korrektiv:

242 Ebd., S. 78.
243 Ebd., S. 78.
244 Ebd., S. 78f.

> Er ist eine Hervorhebung des Offensichtlichen: Dass nämlich Filmemacher menschlich fehlbar, im physischen Raum und in der Gesellschaft verwurzelt sind, vom Zufall gelenkt und von begrenzter Wahrnehmung [....].[245]

Das Anthropomorphe, Interaktionshafte, von dem hier in Bezug auf den Dokumentarfilm die Rede ist, geriet unter den Stichworten „Subjektivität" und „Reflexivität" auch in den Blickpunkt ethnographischer und soziologischer Arbeiten. So prägten die Ethnologie und die innerhalb der Ethnologie geführten Auseinandersetzungen mit Film sowohl den *interpretive turn*[246] als auch den *reflexive turn*[247]. Im Zuge der Repräsentationskritik waren zum einen exotisierende (zum Beispiel orientalisierende) visuelle Darstellungen der „Anderen" Objekt von Kritik, zum anderen kamen aus der filmischen Arbeit heraus repräsentationskritische Impulse, die im Zeichen eines wachsenden postkolonialen Bewusstseins standen. Zum Beispiel befürwortete eine Strömung des ethnographischen Films in den 1970er Jahren eine quasi Koautorenschaft zwischen den filmenden Ethnolog/innen und ihren „Subjekten". Jean Rouch nannte das „*anthropologie partagé*". Auch wenn die Möglichkeiten der Umsetzung einer tatsächlichen Koautorenschaft angezweifelt werden[248], hat diese Orientierung doch für die Stimmen der Anderen, für Multivokalität und für fremdkulturelle Ausdrucksformen sensibilisiert.[249] Dies gilt besonders auch für Ausdruckformen in oralen Kulturen und Sprachen[250] und für das Verständnis von *oral history* als Gegengeschichtsschreibung.[251]

Die Art von Dokumentarfilm, bei der die Interaktionshaftigkeit, die soziale und physische Begegnung zwischen Filmemacher/in und Gefilmten mit der Darstellung verwoben ist, bezeichnete Michael Renov als eine von vier Modalitäten dokumentari-

245 Ebd., S. 80.

246 Die Abkehr der Ethnologie und der Sozialwissenschaften von Gesetzen, Strukturen und Funktionen als Basis sozialwissenschaftlicher Erklärungen und die Hinwendung zu Fallstudien, Einzelfällen, Details und vor allem zu Interpretationen.

247 Die *Writing Culture*-Debatte war Ausdruck einer Erschütterung des Vertrauens in objektive Repräsentierbarkeit.

248 Siehe zu diesem Thema David MacDougall, „Whose Story Is It?", in Lucien Taylor (Hg.), *Visualizing Theory: Selected Essays from Visual Anthropological Review, 1990-1994*, New York u. London 1994/(1991), S. 27-36.

249 Zur Debatte um Ko-Autorenschaft oder plurale Autorenschaft in der Ethnologie siehe Berg u. Fuchs, „Phänomenologie der Differenz", S. 87-89.

250 So hat die Verankerung von Visueller Anthropologie im universitären System zuerst dort stattgefunden, wo über Kulturen geforscht wurde, in denen mündliche Kommunikation und mündliche Überlieferung einen besonders hohen Stellenwert hatten. Die *Cellule de l'anthropologie visuelle* an der EHESS in Paris war zunächst dem *Centre d'Etudes Africaines* angegliedert.

251 Der ethnologische Filmemacher Jean Rouch hat junge Gelehrte in den ehemaligen Kolonien ermutigt, zu oraler Geschichtsüberlieferung zu forschen. Siehe sein Vorwort „Quand les griots entrent à la Sorbonne", in: Youssouf Tata Cissé u. Wâ Kamissoko, *La grande geste du Mali*, Paris 2000, (ohne Seitenangabe.)

scher Filme: „*to analyse and interrogate*“.[252] Filme dieser Modalität analysieren und befragen durch filmische Form und werfen somit Fragen auf, die unterschwellig allen dokumentarischen Formen innewohnen: „Auf welcher Grundlage schenkt der Zuschauer einer Darstellung Glauben, welche Kodierungen bewirken diesen Glauben, welche materiellen Prozesse gehen mit der Produktion dieses ‚Wirklichkeitsspektakels‘ einher und inwieweit sollen diese Prozesse dem Zuschauer sichtbar oder erfassbar gemacht werden?“[253] Dabei gibt es kein Rezept für Reflexivität im Dokumentarfilm, denn jede formale Umsetzung von „Reflexivität“ kann zu einem formalisierten oder stilisierten Gestus gerinnen. Trinh T. Minh-ha sieht Reflexivität im Dokumentarfilm kritisch, solange sie die Verabsolutierung von Bedeutung unterstützt.[254] Sie kritisiert westliche Verfahren der Wissensproduktion und die ständige Reaktivierung der Machtverhältnisse durch den Drang der Ethnologie, Bedeutung zu produzieren. Wenn zum Beispiel Reflexivität sich darauf beschränke, dass der Kommentator gezeigt wird oder das Mikrofon ins Bild ragt, dann sei Reflexivität „bloß ein formalistisches Verfahren, um die eigene Subjektivität ein bisschen zu situieren“[255]. Sie plädiert für das Durchbrechen gängiger binärer Repräsentationsschemata.[256]

In diesem Zusammenhang möchte ich noch einmal auf synchronen Ton und synchron aufgenomme Sprache zurückkommen. Das *direct cinema* zeichnete sich durch mobile Techniken aus, die Synchronton ohne schwere Geräte und außerhalb des Studiosettings ermöglichten. Später hielt die Videotechnik Einzug und längst nimmt jeder Amateurcamcorder synchronen Ton auf. Einerseits verpflichtet das nicht automatisch zur Nutzung des Tons als synchronen Ton. Elemente der Tonspur wie Narration, Musik und Sprache können nicht nur benutzt werden, um das Bild synchron zu verstärken. Sie können auch eingesetzt werden, um durch Asynchronität ein Spannungsverhältnis zu erzeugen und dadurch den Status der Bilder zu hinterfragen.

252 Michael Renov, „Toward a Poetics of Documentary“, in: ders. *Theorizing Documentary*, New York u.a. 1993, S. 12-36. Die weiteren drei Modalitäten heißen: „*To record, reveal or preserve*“, „*To persuade or promote*“ und „*To express*“.

253 Ebd., S. 31. [Übersetzung I.L.]

254 Trinh T. Minh-ha, „Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung“, in: Eva Hohenberger (Hg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin 1998/(1993), S. 304-326.

255 Eva Hohenberger, „Es gibt keinen Dokumentarfilm. Ein Gespräch mit Trinh T. Minh-ha“, in: *Frauen und Film* Nr. 60 (1997), S. 90.

256 Bei ihrem Film *Reassemblage* (USA 1982, 40 Min.) sei das schon dadurch geschehen, dass sie als Vietnamesin in Afrika filmte.

Andererseits steht den einfachen technischen Möglichkeiten, im Rahmen filmischer Aufnahmen gesprochene Zeugnisse aus allen Ecken der Welt aufzunehmen, die Schwierigkeit gegenüber, diese zu verstehen, zu übersetzen und dafür im geschnittenen Film eine geeignete Form der Darstellung zu finden. Dabei ist nicht nur die fremde Sprache, sondern auch *die Fremdheit der Sprache der Anderen* eine Herausforderung.

In Dokumentationen über fremde Länder im deutschen Fernsehen wird die Originalsprache der Protagonist/innen oft einfach auf Deutsch übersprochen oder eine allwissende Erzählstimme interpretiert das Gesagte, während der Originalton im Hintergrund nurmehr als Beweis für die Authentizität des Gesagten mitplätschert. Verständnisschwierigkeiten und kulturelle Differenzen werden dabei eingeebnet und unkenntlich gemacht.

Es gibt jedoch auch andere Möglichkeiten, mit der synchronen fremden Sprache umzugehen und sie so wiederzugeben, dass die „Verschiebung", die jede Übersetzung bedeutet, eine Chance hat, hindurchzuscheinen. Wenn den Originalstimmen Raum gegeben wird, bleiben Klang und Tonfall der Stimmen für die Betrachtenden wahrnehmbar. Die Übersetzung kann zum Beispiel untertitelt werden, eine Übersetzung oder ein übersetzender Text können in die Lücken gesprochen werden.[257]

Es lässt sich nicht vermeiden, dass das sprachliche Zueinander-in-Beziehung-Setzen in der filmischen Beziehung automatisch zu einem Merkmal der filmischen Interaktion und der Darstellung der Anderen wird. Das ist auch der Fall, wenn ich die Sprache der Anderen ignoriere, wenn ich darauf verzichte, die Anderen zu Wort kommen zu lassen, indem ich „nur beobachte". In vielen Dokumentationen über andere Länder werden vorzugsweise diejenigen interviewt, die entweder unsere Sprache sprechen oder eine Sprache, die uns leichter zugänglich ist als die Sprache der Lebenswelt, die wir dokumentieren. Das betrifft auch ethnographische Filme. Es wird eine Person gefunden, die sich in unserem Bedeutungssystem an uns richtet und sich somit schon viele Schritte auf uns zubewegt hat, bevor wir einen Schritt in ihre Richtung gehen.

257 Trinh T. Minh-ha stellt dem „Sprechen über" das „Sprechen in der Nähe von" gegenüber, zum Beispiel in ihrem Film *Reassemblage*. Siehe auch Nancy N. Chen „Speaking Nearby. Interview mit Trinh T. Minh-ha", in: Hedwig Saxenhuber u. Madeleine Bernstorff (Hg.), *Trinh T. Minh-ha – Texte, Filme und Gespräche*, Wien u. Berlin 1995/(1992), S. 59-77.

Die Darstellung von Unsichtbarkeit

Ein Film verweist aus seiner „Materialität“ heraus auf eine hörbare und zeigbare Welt. Daher scheint ein Film, der Unsichtbarkeit thematisiert, ein Paradox zu sein, denn mit dem „Unsichtbaren“ assoziieren wir eher das, was der filmischen Darstellung nicht zugänglich ist. Doch das Wort „unsichtbar“ bezeichnet meist nicht die Eigenschaft einer Sache, wie in „unsichtbares Gespenst“, sondern es verweist auf den Standpunkt einer beobachtenden Person, für die sich etwas in einem bestimmten Moment als unsichtbar darstellt.

Es gibt viele Arten von Unsichtbarkeit, Nicht-Sichtbarkeit oder Abwesenheit in filmischen Darstellungen. Zum Beispiel kann etwas im Film hörbar sein, ohne im Bild zu erscheinen. Ein Bild verweist immer auch auf das, was jenseits des Bildausschnittes ist, das Abwesende, das sich außerhalb des Rahmens befindet. Jedes Bild hat sein „*hors-champ*“, auch wenn die deutsche Sprache keinen Begriff bereit hält, der dies so plausibel nahelegt wie der französische Begriff.[258] Aussparungen durch enge Kadrierung, Ausschnitte, die nur Details zeigen, gewährte und verwehrte Blicke, sie alle sind Gestaltungsmerkmale filmischen Arbeitens. Beim Filmen wird mit den Grenzen dessen umgegangen was sichtbar und unsichtbar, was filmbar und nicht-filmbar ist. Sowohl der Filmprozess als auch die Filmbetrachtung können diese Grenzen erfahrbar machen.

Auch der islamische schwarze Ganzkörperschleier hat etwas mit Unsichtbarkeit zu tun. Er kann eine Alternative für den Verzicht auf ein Bild sein. In einer bildlichen Darstellung wiederum hat er ganz besondere Eigenschaften. In den extremen Lichtverhältnissen in Sanaa, mit grellem Sonnenlicht und starken Kontrasten, sind die Formen und der Faltenwurf innerhalb des Schwarz oft nicht wahrnehmbar, da der Kontrastumfang des Lichtes von der Aufzeichnungstechnologie nicht bewältigt werden kann. Der Schleier wird dann zu einer schwarzen Fläche, einem schwarzen Fleck, der wie ein Loch im Bild erscheint. Darin unterscheidet sich seine bildliche Darstellung ganz maßgeblich von der des afghanischen Ganzkörperschleiers, der hellblauen Burka.

258 Der Begriff „*hors-champ*“ fehlt in der deutschen Sprache und lässt sich nur durch eine Umschreibung wiedergeben, wie etwa „was sich jenseits des Bildes befindet“.

In dem in Sanaa gedrehten Dokumentarfilm *The Veil Unveiled* wird der Schleier unter dem Aspekt der Mode gezeigt.[259] Eine Frau wechselt vor laufender Kamera mehrmals Outfit und Kopftuch, während sie verschiedene Stile der Verschleierung vorführt. Eine Off-Stimme erläutert Eigenschaften und historische Herkunft der Schleiermoden. Zwischendurch sieht man das offene Haar der Frau. In diesem Film wird das Prinzip der Verschleierung zum erzählten Inhalt. Auf der performativen Ebene kommt die Verschleierung hingegen nicht zum Tragen, da der Schleier von einer Frau vorgeführt wird, die „zwischen den Schleiern" mit offenem Haar und Dekolleté vor dem Filmpublikum erscheint. Der Film ermöglicht weniger *eine Erfahrung mit* einer verschleierten Frau als vielmehr *ein Lernen über* Moden des Schleiers. Wir befinden uns sozusagen nicht in einem „Schleier-Ernstfall", bei dem wir nicht zu sehen bekommen, wer sich dahinter verbirgt.

Versetzt man sich in den sozialen Kontext hinein, wirft *The Veil Unveiled* die spannende Frage nach dem Hintergrund dieser speziellen Interaktion auf, in der die lokale Blickordnung durchbrochen wird. Das westliche Publikum stellt diese Frage nach dem Entstehungskontext der Bilder jedoch üblicherweise nicht.[260] Es fällt ihm nicht auf, dass die junge Frau Schleier vorführt, die – zumindest im Moment der Performance für den Film – nicht die „Schleier-Bedeutung" haben. Das liegt daran, dass das westliche Publikum durch eine Fernsehkultur geprägt ist, in der die Grenze hin Privaten, zum Nicht-Sichtbaren ständig überschritten, „geknackt" oder negiert wird.[261] Fernsehzuschauern wurde systematisch abtrainiert, nach den Bedingungen des Zustandekommens von Bildern zu fragen.[262] Eine aktive Auseinandersetzung mit ihrem Zustandekommen kann jedoch die Autorität der Bilder hinterfragen. Ein privilegierter Blick, der der verschleierten Frau beim Umkleiden zusehen darf, würde dann mit filmischen Mitteln aufgelöst oder verortet werden.

Etwas nicht zu zeigen, ein Bild auszusparen, auf eine zusätzliche Perspektive zu verzichten, all das kann dem Ziel dienen, die Zuschauer/innen stärker an eine bestimmte

259 *The Veil Unveiled*. Regie: Vanessa Langer, Schweiz 2004, 29 Min., (arab./engl./franz. mit engl. UT).

260 Persönliche Kommunikation der Regisseurin auf dem GIEFF Festival in Göttingen. Niemand hätte bisher eine Bemerkung in diese Richtung gemacht.

261 Jean-Paul Colleyn, *Le regard documentaire*, Paris 1993, S. 79.

262 Alain Bergala plädiert dafür, beim Betrachten von Filmen ein stärkeres Bewusstsein für den Schaffensakt zu entwickeln. Ders. *Kino als Kunst. Filmvermittlung an der Schule und anderswo*, Bonn 2006/(2002), S. 91ff.

Perspektive zu binden. Im Film *Contes et comptes de la cour*[263] dürfen die vier Ehefrauen eines Marabouts, eines lokalen Würdenträgers im Niger, aufgrund des Status ihres Mannes das Innere des Gebäudekomplexes, in dem sie wohnen, nicht mehr verlassen. Der Film zeigt ihr Leben im Inneren des Hofes. Scheinbar aus der Gesellschaft verbannt, nehmen die Frauen dennoch weiterhin durch kleine kommerzielle Aktivitäten an der Gesellschaft teil. Mit ihren Einkünften stellen sie die Aussteuer der Töchter zusammen und beteiligen sich an Tauschnetzwerken um Taufen und Hochzeiten.[264] Während der Dreharbeiten blieb die Filmemacherin bei den Frauen im Hof und begann immer mehr wahrzunehmen, wie für die Frauen trotz des Eingeschlossen-Seins der Austausch mit der Außenwelt weiterging. Der Austausch von Waren und Geld stellte für die Frauen den Kontakt zur Außenwelt dar. Dabei waren oft Kinder die Mittler des Austauschs. Dann kam noch ein weiterer Bezug zur Welt draußen hinzu: die fünfte Ehefrau, die der Marabout erst vor kurzem geheiratet hatte. Die Filmemacherin hatte erwartet, sie auch im Gehöft anzutreffen, doch der Marabout hatte sie inzwischen in einem anderen Dorf untergebracht. In einem Gespräch mit der zweiten Ehefrau offenbarte ein Gefühlsausbruch, wie sehr der Umstand, dass die fünfte Frau außerhalb des Hofes wohnte, für die restlichen vier das Gefühl des Eingeschlossen-Seins verstärkte. An der Eifersucht auf die fünfte Frau kristallisierte sich die Frustration über diesen Zustand heraus.

Da die Leitlinie während der Dreharbeiten das Thema des Innen und Außen war, musste auch die Filmperspektive gegenüber diesem Thema sensibel sein. Zunächst hatte die Filmemacherin auch ein Interview mit der fünften Frau führen wollen. Doch da die vier Frauen mit der fünften nicht mehr in Kontakt standen, schien es ihr absurd, im Film einen künstlichen Dialog herzustellen. Es hätte den Dialog beliebig gemacht, denn es bestand de facto kein Austausch zwischen den Frauen. Sie wollte die Nähe, die zu den vier Ehefrauen im Hof aufgebaut worden war, nicht relativieren. Die fünfte Frau blieb also unsichtbar, und dadurch wurde die Perspektive der Frauen im Hof gestärkt.

263 *Contes et comptes de la cour* Regie: Eliane de Latour, Frankreich 1993, 96 Min.

264 Für die Aussagen zum Film in diesem Absatz siehe Alain Morel, „Ethnologie et cinéma: regards comparés. A propos de ‚Contes et comptes de la cour' d'Eliane de Latour", in: *Terrain*, Nr. 21 (1993), S. 150-158.

Visuelle Tabus

Gesellschaftliche Tabus fordern Filmemacher/innen heraus, subtil, bewusst, offensiv oder experimentell mit den Grenzen der Darstellbarkeit umzugehen. Im Abschnitt „Islamisches Bilderverbot“ zeigte ich bereits, dass im Kontext des Umgangs mit visuellen Medien in Sanaa weniger von einem Bilderverbot als von einem Verbot der öffentlichen unverschleierten Sichtbarkeit der Frauen gesprochen werden muss. Das Verbot betrifft nicht in erster Linie die visuelle Darstellung von Personen, sondern die Möglichkeit der Blicke auf die Frauen.

Dieser Abschnitt behandelt nun die Frage der visuellen Darstellbarkeit von Tabus anhand eines uns vertrauten Beispiels aus einer westlichen Kultur, das für den Umgang mit dem jemenitischen visuellen Tabu der Sichtbarkeit der Frauen sensibilisieren soll. Die Darstellbarkeit tabuisierter Themen rührt an das Orientierungs- und Wertesystem einer Kultur. Bei dem Versuch, ein visuell tabuisiertes Geschehen darzustellen, werden gleichzeitig auch die Darstellungsformen selbst in ihren Bedeutungen erschüttert.

Das zeigt Vivian Sobchack, indem sie im Kontext der US-amerikanischen Kultur dokumentarische Blicke auf den Tod analysiert.[265] Zunächst beschreibt sie in historischer Perspektive die Verdrängung des (natürlichen) Todes aus dem öffentlichen Leben. Der Tod, ursprünglich ein gesellschaftliches, öffentliches Ereignis, sei zu einer antisozialen privaten Erfahrung geworden. Während der natürliche Tod immer mehr unterdrückt wurde, begann der gewaltsame Tod eine immer größere Rolle in den Phantasien zu spielen. Er wurde in Spielfilmen exzessiv in Szene gesetzt. Sobchack unterscheidet zwischen Todesdarstellungen im Spielfilm und dokumentarischen Todesdarstellungen. Im konstruierten „narrativen Raum“ des Spielfilms sei klar, dass der Schauspieler nach dem Tod sein Leben weiterleben wird. Die Kriterien für eine „ethische Betrachtungsweise“ seien beim Spielfilm im Allgemeinen nicht so streng wie beim Dokumentarfilm.

265 Vivian Sobchack, „Die Einschreibung ethischen Raums: Zehn Thesen über Tod, Repräsentation und Dokumentarfilm“, in: Eva Hohenberger (Hg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin 1998/[1984], S. 183-215.

Anhand von zehn Thesen dekliniert Sobchack die gegenwärtigen filmischen Repräsentationen des Todes durch[266]. Die siebte These lautet: „Die durch kulturelles Wissen entstehende Intertextualität geht in jede textuelle Darstellung des Todes ein und kontextualisiert sie.“ Was das bedeutet, zeigt sie anhand Renoirs Film *Die Spielregel*, in dem zwei Tode durch kulturelles und ethisches Wissen unterschiedlich konnotiert werden. Wir Zuschauer wüssten, „dass es einfacher ist, ein Kaninchen zu töten, als ihm beizubringen, sich totzustellen. Ebenso wissen wir, dass es einfacher ist, einem Menschen beizubringen, wie man sich totstellt, als ihn zu töten.“[267] Sobchack beschreibt, wie in Renoirs Film für einen Moment die klassische Kohärenz der narrativen Darstellung aufbricht, indem kulturelles und ethisches Wissen auf die nicht gezeigte Sphäre jenseits der Leinwand verweisen, in der der Zuschauer lebt, agiert und als ethisches und soziales Wesen Unterscheidungen macht. Wir wissen, jenseits filmischer Codes, dass der Mord an dem Protagonisten lediglich dargestellt wird, während der Tod des Kaninchens sowohl dargestellt als auch tatsächlich gezeigt wird. Codes der Darstellung hängen also von extratextuellem Wissen und Urteilsvermögen ab und werden erlernt.

In dokumentarischen Todesdarstellungen wird der Akt des Sehens nach seiner ethischen Angemessenheit gegenüber dem Ereignis, das er beobachtet, beurteilt.[268] „Dokumentarischer Raum konstituiert und verankert sich als ethischer Raum; er besteht aus der objektiv sichtbaren Gesamtheit von subjektiven visuellen Reaktionen und persönlicher Verantwortung gegenüber einer Welt, die man mit anderen Menschen teilt.“[269] Sobchack stellt folgende Frage:

> Angesichts der Tatsache [...], dass unsere Kultur den Tod mit einem visuellen Tabu belegt und aus dem öffentlichen Blick und von öffentlichen Plätzen zu entfernen versucht hat, wie kann sich dann der Filmemacher visuell auf dieses Ereignis beziehen und es so zeigen, dass die Darstellung in ihrer Betrachtung des „Verbotenen“ zu rechtfertigen ist?[270]

Sie schält dafür zwei Bedingungen heraus: Erstens müsse über die Art der Einschreibung klar erkennbar sein, dass die visuelle Aktivität des Filmemachers oder der Filme-

266 Sie bezieht sich hierbei auf das Wesen und die Praxis indexikalischer Repräsentation, wie sie einschränkend anmerkt.
267 Ebd., S. 202.
268 Genauer in These 8, ebd., S. 204.
269 These 9, ebd., S. 204.
270 Ebd.

macherin sich nicht aus irgendeiner Form der Beteiligung an dem Tod, den er/sie zeigt, ergeben hat. Zweitens müsse deutlich werden, dass die Beobachtung des Todes auf keinen Fall Vorrang vor seiner Verhütung hatte.

Dann kategorisiert sie dokumentarische Blicke auf dieses sozial dem Blick entzogene, tabuisierte Geschehen genauer. Innerhalb des breiten Spektrums von Dokumentarfilmen und dokumentarischem Rohmaterial macht sie fünf Formen visueller Aktivität aus, die Filmemacher/innen moralisches Verhalten bei der Begegnung mit dem Tod bescheinigen.[271] Jede dieser fünf Aktivitäten konstituiert sich als sichtbares, der Darstellung eingeschriebenes Verhalten, das die konkrete Situation der Filmemacherin und ihre Möglichkeiten, die Ereignisse vor der Kamera zu beeinflussen, verdeutlicht. Es sind dies: ein zufälliger Blick, ein hilfloser Blick, ein gefährdeter Blick, ein eingreifender Blick und menschliches Starren. Bei einer sechsten Form, dem „professionellen Blick" sei die moralische Basis und Absicherung unklar. Ohne diese Kategorien visueller Aktivitäten hier auszuführen, soll ihre kurze Benennung ein Beispiel für die subtilen Codierungen von Repräsentationen eines in der Öffentlichkeit tabuisierten Geschehens sein, die Sobchack für eine bestimmte kulturelle und historische Situation erarbeitet hat.

Parallel zum visuellen Tabu des Todes bei Sobchack lassen sich Fragen nach der Darstellung visueller Tabus in anderen kulturellen Kontexten stellen – wie der unverschleierten Sichtbarkeit von Frauen in Sanaa. Wie beziehen sich lokale Fernsehmacher/innen visuell auf dieses „Ereignis" und zeigen es so, dass die Darstellung in ihrer Betrachtung des „Verbotenen" zu rechtfertigen ist? Codierungen in einem fremdkulturellen Kontext sind oft nicht leicht zu erkennen. Daher lassen filmische Darstellungen die Betrachterin im Zweifel darüber, ob sie im narrativen oder im dokumentarischen Raum zu verorten sind.

So war auch meine Wahrnehmung von Bildern im Jemen von Unsicherheiten und Überraschungen begleitet. Zum Beispiel schaute ich mir in Aden den Dokumentarfilm *Ǧazīra Suquṭrā* [Die Insel Sokotra][272] des Regisseurs Muḥammad Ḥussain ʿĀṭif an. ʿĀṭif hatte in der Tschechoslowakei studiert und den Film dort als Abschlussfilm gedreht.

271 Ebd., S. 205f.
272 *Ǧazīra Suquṭrā* [Die Insel Sokotra]; Regie: Muḥammad Ḥussain ʿĀṭif, Jemen/Tschechoslowakei, 24 Min., wahrscheinlich 1988.

Danach arbeitete er beim Fernsehen in Aden. Der Film unterscheidet sich von anderen jemenitischen Filmen über Menschen und Landschaften durch konzentrierte Kameraführung und dadurch, dass die Menschen groß im Bild sind. In diesem Film gibt es Aufnahmen einer Hochzeitsfeier, bei der Männer und Frauen gemeinsam zu sehen sind, also nicht, wie in Sanaa, getrennt feiern. Sokotra ist eine Insel im Golf von Aden, mit einzigartiger Vegetation und einer Bevölkerung, die sich von der sanaanischen in vielem unterscheidet, zum Beispiel durch ihre eigene himyaritische Sprache. Außerdem gehörte die Insel zu der Zeit, als ʿĀṭif seinen Film drehte, zum sowjetisch geprägten Südjemen. Diese Anhaltspunkte zu Sokotra waren für mich Grund genug, mein sanaanisches Kontextwissen zu suspendieren, und so nahm ich an, dass der Regisseur tatsächlich eine Hochzeit gefilmt hatte. Doch als wir den Film danach gemeinsam mit dem Regisseur in einem Seminar anschauten, merkte er bei der Hochzeitsszene an, dass die Frauen auf Sokotra normalerweise schöner seien. Er erklärte, die Folkloregruppe, die die Hochzeit in Szene gesetzt habe, seien einfache, arme Leute gewesen, denen es nichts ausmachte, gefilmt zu werden.

Als ich zuvor einmal auf dem Campus der Universität in Sanaa gefilmt hatte – mit einer Drehgenehmigung für eine halbe Stunde und in Begleitung eines Aufpassers – sprach mich ein junger Mann an und fragte, ob ich eine Hochzeit filmen wolle. Er pries mir eine Feier an, bei der ich Frauen in ihren Festgewändern und ohne Schleier filmen dürfe. In Sanaa feiern Frauen und Männer normalerweise getrennt, und die Feierlichkeiten der Frauen gelten als den Blicken der Männer nicht zugänglich. Das Angebot dieses unbekannten Mannes spiegelte historische Begehrlichkeiten eines westlichen Blicks wider, die er auf mein filmisches Vorhaben projizierte und die von historischen und aktuellen, von politischen, technologischen und sozio-ökonomischen Machtverhältnissen geprägt waren. In ihrem Kontext bewegte sich unweigerlich auch mein Blick. Ich weiß nicht, was sich hinter dem Angebot verbarg, doch es echote die westliche Faszination mit dem „orientalischen Harem“, der mir als filmbare „Wirklichkeit“ angeboten wurde. Vielleicht handelte es sich um Familien aus der Gesellschaftsschicht der *banī al-ḫums*, die unter anderen Berufen auch die der Musiker/innen innehaben.

Die mediale, piktorale oder dokumentarfilmische Darstellbarkeit des in der Öffentlichkeit Tabuisierten wird durch codierte Blicke gezähmt oder fantasmatisch ausge-

schmückt. Je nach filmischem Blick, innerhalb der eigenen Gesellschaft oder von außen, je nach medialer Darstellungsform oder sozialem Verwendungskontext erfährt die Codierung ganz unterschiedliche Ausprägungen.

2.2 Visuelle Anthropologie

Dieses Projekt zu den „öffentlichen Frauenbildern" in Sanaa sollte zunächst ein Dokumentarfilm werden. Es entstand eine Schnittversion, die als *work-in-progress* in semi-öffentlichen Kontexten vorgeführt wurde.[273] Dann nahm die Arbeit an der Sprache überhand. Je mehr ich interpretierend mit der Sprache umging, desto wichtiger erschien es mir, die Protagonistinnen zu anonymisieren, und desto unpassender wurde die Veröffentlichung des Filmes. So ist dies eine schriftliche Arbeit geworden, ohne dass ein Film als integraler Bestandteil dazu gehört.[274] Trotzdem verorte ich das Projekt in der Visuellen Anthropologie, wie es schon das Unterkapitel „Der dokumentarfilmische Zugang" deutlich gemacht hat.

Da es nun aber nicht mehr vorrangig um Dokumentarfilm oder ethnographischen Film gehen konnte, suchte ich in den anderen bildbezogenen Wissenschaften nach einer theoretischen Verortung. Filmend unterwegs zu sein und diesen verkörperten, räumlichen, performativen Prozess als erkenntnisleitend zu verstehen, dafür ließen sich jenseits der Dokumentarfilmtheorie nicht leicht Anknüpfungspunkte finden. Dabei werden seit Anfang der 1990er Jahre Hinwendungen zum Piktoralen und Ikonischen in unterschiedlichen disziplinären Ausprägungen beschrieben.[275] Unter den Begriffen *pictorial turn*[276] und *iconic turn*[277] wird dies als kulturwissenschaftliche Wende dia-

273 *Zwei Gesichter des Mondes* (Arbeitsfassung), 87 Min. Präsentiert z. B. auf dem Seminar „Hoffnungsträgerinnen? Das Potential der Frauen für die Entwicklung und den gesellschaftlichen Wandel im Nahen Osten" an der Kath. Akademie „Die Wolfsburg", Mühlheim an der Ruhr am 12.06.2004.

274 Es sind kürzere filmische Arbeiten entstanden, die mit dem Thema verknüpft sind. Diese beruhen jedoch nicht auf dem interpretierten Material. Dazu mehr in den Schlussbetrachtungen.

275 Zu den unterschiedlichen Disziplinen gehören Allgemeine Bildwissenschaft, Medienanthropologie, Bild-Anthropologie, Bild-Medienwissenschaft, Visuelle Kultur und Transkulturelle Bildkulturwissenschaft, bzw. Kulturbildwissenschaft.

276 Der Begriff *pictorial turn* wurde von dem Kulturtheoretiker William J.T. Mitchell in Analogie zu dem Begriff *linguistic turn* geprägt. Siehe Mitchell, „Der Pictorial Turn", in: Christian Kravagna (Hg.), *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997/(1992), S. 15-40.

277 Der *iconic turn* wurde Mitte der 1990er Jahre von Gottfried Boehm formuliert. Siehe „Die Wiederkehr der Bilder", in: ders. (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994, S. 11-38.

gnostiziert, die als Folge einer großen „Bildrevolution“ oder „Explosion der Bilder“ beschrieben wird.[278] Diese Proklamationen wecken die Vorstellung von Forschungsansätzen, die die Logos-Verankerung in den Geistes- und Sozialwissenschaften relativieren und um nicht textliche Ausdrücke des Kulturellen, wie Sinneswahrnehmungen, Gesten, Geräusche, Stimmen, Körper und Bewegung ergänzen und erweitern.[279] Sie wecken die Vorstellung, dass auch die Herausforderungen filmischer dokumentarischer Formen die Geistes- und Sozialwissenschaften insgesamt erreichen.

Vom ethnographischen Film zu Visual Culture

Für die Verortung in der Visuellen Anthropologie hole ich etwas aus. Die Debatten um den ethnographischen Film drehen sich insbesondere um seine Wissenschaftlichkeit. Im Bemühen, ihn zu einem wissenschaftlichen Unterfangen zu machen, gab es immer wieder Versuche, verbindliche Vorgehensweisen zu finden, mit Sujets umzugehen. So klingt im Ausdruck „ethnographischer Film“[280] eine Orthodoxie an, die sowohl den künstlerischen Möglichkeiten filmischen Ausdrucks, als auch den theoretischen Debatten innerhalb der Ethnologie ihrer jeweiligen Zeit hinterherhinkt. Obwohl wichtige Neuerer des Dokumentarfilms, zum Beispiel Jean Rouch und John Marshall, Ethnologen waren, fanden die Ansätze des *direct cinema*, von denen in „Analysieren und

278 Von einem „turn“ zu reden, bedeutet, dass die Kategorie nicht nur ein Gegenstandsfeld darstellt, sondern zur methodischen Einstellung oder Analysekategorie geworden ist. Vgl. Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg 2006, S. 349.

279 Schon der Philosoph Alexander Baumgarten (1714-1762) räumte der „Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis“ einen großen Raum ein und nahm die Aktivität der Sinne als eigenständige Form der Erkenntnis ernst. Sein Buch *Metaphysica* wurde von Kant jahrzehntelang in seinen Vorlesungen benutzt. In der *Aesthetica* stellte Baumgarten seine neue Wissenschaft der Ästhetik der Logik gleichberechtigt zur Seite. Er setzte die „schöne Fülle“ der „Erscheinung“ (*phaenomenon*) der durch Abstraktion erkauften Klarheit und Eindeutigkeit der rationalen Erkenntnisse entgegen. Sie ist das Werk, das der philosophischen Ästhetik ihren Namen gab. Die Philosophie der sinnlichen Erkenntnis wurde jedoch wenig aufgegriffen und rezipiert. Nur in der phänomenologischen Tradition ist sie in gewissem Maße beachtet worden. Siehe: Alexander Gottlieb Baumgarten, übersetzt und hg. von Hans Rudolf Schweizer, *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*, Hamburg 1983.

280 Diesen Ausdruck benutze ich hier synonym zu „ethnologischer (Dokumentar-)Film“ oder „anthropologischer Film“. Auch wenn sich in bestimmten Kontexten die Benutzung des einen oder anderen Begriffs in Abgrenzung zu den anderen begründen ließe, spielen die Unterscheidungen im Zusammenhang meiner Argumentation keine Rolle.

Befragen mit filmischen Mitteln“ die Rede war, nur langsam Eingang in die Arbeitsweisen des ethnographischen Films.[281]

Der „ethnographische Film“ hat sich in seiner Geschichte aus zwei Quellen gespeist. Erstens war da die Öffnung der Ethnologie zum Medium Film. Dokumentarfilme weckten das Interesse von Ethnolog/innen, weil sie in den Filmen Relevanz und Erkenntnispotential im Sinne des Faches sahen. So nannte Gérard Althabe, französischer Ethnologe und Initiator einer Strömung ethnologischer Forschung, die sich mit zentralen Orten der französischen Gesellschaft beschäftigt (wie urbane Peripherie, Institutionen und Unternehmen), den US-amerikanischen Dokumentarfilmemacher Frederick Wiseman den größten zeitgenössischen Stadt-Ethnologen.[282]

Zweitens gab es Bestrebungen, das Medium Film in das Fach zu integrieren und aus dem Fach heraus Vorgehensweisen für das Filmen zu definieren. Im Zuge der Institutionalisierung wurde dabei nach Vereinheitlichung und Standardisierung filmischer Methoden gesucht. Das geschah besonders unter dem Druck, die Wissenschaftlichkeit des ethnographischen Films legitimieren zu müssen.[283] Ein Beispiel für Bestrebungen der Standardisierung ist die 1952 gegründete Filmsammlung *Encyclopaedia Cinematographica* zur „systematischen filmischen Bewegungsdokumentation“ des Instituts für Wissenschaftlichen Film in Göttingen.[284] Dort wurden Leitlinien zur völkerkundlichen und volkskundlichen Filmarbeit verbindlich formuliert. Der Nutzen von Film für die Ethnographie wurde (wie auch bei der Fotografie) im Abbildcharakter von Bildern gesehen, und Plädoyers für ethnographischen Film gingen von der beweiskräftigen Wirklichkeitsnähe der filmischen Aufzeichnung aus. So versprach sich zum Beispiel Margaret Mead unter dem Paradigma der Dokumentation aussterbender Kulturen:

281 David MacDougall, „Visual Anthropology and the Ways of Knowing“, in: Lucien Taylor (Hg.), *Transcultural Cinema*, Princeton 1998, S. 61-92, S. 79.

282 Während einer Vorlesung an der EHESS am 11.02.1999. Frederick Wiseman, der nach einem Jurastudium Dokumentarfilmer wurde, hat seit 1967 38 Filme über Institutionen in den USA hergestellt. Frühe Filme sind zum Beispiel *Titticut Follies* (1967) über eine Anstalt für psychisch Kranke und *High School* (1968). Beispiele für aktuellere Film sind *Public Housing* (1997) und *State Legislature* (2006).

283 In der Wissenschaft wurde oft eine skeptische Haltung gegenüber dem Einsatz von Bildern vertreten. Zum Beispiel wurden von 1896 bis 1916 im *American Journal of Sociology* in zahlreichen Artikeln Fotografien als Beweismittel und zur Illustration verwandt. Danach erschienen keine illustrierten Artikel mehr. Die Affinität der Soziologie zu mathematisch-statistischen Verfahren schloss die Veröffentlichung illustrierter und anwendungsorientierter Beiträge aus. Robert Schändlinger, *Erfahrungsbilder: visuelle Soziologie und dokumentarischer Film*, Close up. Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms, Bd. 18, Konstanz 1998, S. 22.

284 Ebd., S. 71.

> The emerging technologies of film, tape, video, and, we hope, the 360° camera, will make it possible to preserve materials (of a few selected cultures, at least) for training students long after the last isolated valley in the world is receiving images by satellite.[285]

Dieser Haltung lag unter anderem eine Vorstellung von vollständiger Sichtbarkeit zugrunde. Die Eingeschränktheit menschlichen Sehens und des menschlichen Auges sollten durch technische Mittel überwunden werden. Es wurden Forschungsvorhaben ins Leben gerufen, die auf eine Standardisierung ethnologisch relevanter Aufzeichnungen pochten. Dies schlug sich auch in Regeln für die Dreh- und Schnittarbeit nieder. Eine Regel besagte zum Beispiel, in jeder Einstellung müsse etwas von der vorhergehenden Einstellung enthalten sein. Doch durch eine solche Standardisierung der Vorgehensweise werden filmische Gestaltungsmittel von vorneherein ausgeschlossen und somit auch das audiovisuelle „Denkwerkzeug" eingeschränkt. Ethnographischer Film lässt sich nicht im Namen der „Wissenschaftlichkeit" von der gesamten Fülle der audiovisuellen Gestaltungsmittel abkoppeln.

Diskussionen über den ethnographischen Film können daher auch die wechselseitige Bereicherung von Wissenschaft und Kunst thematisieren. Film ist ein Konstrukt aus Bildern und Tönen, die auf einer Zeitschiene angeordnet sind. Viele Filme, die in die Geschichte des ethnologischen Films eingingen, zeichnete aus, dass durch den filmenden Zugang und die filmische Umsetzung Erkenntnisse zustande kamen, die eben dem gewählten Zugang und dem speziellen Umgang mit dem Material zu verdanken waren. Der inspirierte Zugang des Autors oder der Autorin lag ihnen zugrunde. MacDougall unterscheidet zwischen „*anthropological film*" und „*film about anthropology*". Dabei kommt es darauf an,

> whether the film attempts to cover new ground through an integral exploration of the data or whether it merely *reports on* existing knowledge. Films about anthropology, by and large, employ the conventions of teaching and journalism; anthropological films present a genuine process of inquiry. They develop their understandings progressively, and reveal an evolving relationship between the filmmaker, subject, and audience.

285 Margaret Mead, „Einleitung", in: Paul Hockings (Hg.), *Principles of Visual Anthropologie*, Den Haag 1975, S. 3-10, S. 9. Das Buch markiert einen bedeutenden Moment in der Etablierung des Feldes.

> They do not provide a „pictorial representation“ of anthropological knowledge, but a form of knowledge that emerges through the very grain of the filmmaking.[286]

Im Sinne dieser Unterscheidung wird beim ethnographischen Film der filmische Zugang zur erkenntnisleitenden Perspektive. Das inhärent Filmische oder ein experimenteller Umgang mit Film wird zur Grundbedingung des „Forschungsdesigns“.

Die ethnologische Filmarbeit wurde längst durch technische Entwicklungen herausgefordert, welche visuelle Verarbeitungsmethoden für alle zugänglich machen. Zur linearen Form des Films kamen weitere Bereiche visueller Darstellung und Exploration hinzu, CD-Roms, DVDs, webbasierte Anwendungen und Installationen. Das Filmische wurde vom Elektronischen und Digital-Elektronischen abgelöst. Das visuelle Interesse der Ethnologie hat sich beständig erweitert und verändert sich permanent.

Längst werden in einer Vielzahl von Disziplinen Film und audiovisuelle Medien in die Forschung einbezogen. Sie reagieren so auf den Reichtum und die Komplexität der visuellen Erfahrungen in zeitgenössischen Gesellschaften. So hat sich das interdisziplinäre und wenig einheitliche Forschungsfeld *Visual Culture* aufgetan. *Visual Culture* untersucht die Einbindung von Bildlichkeit in das kulturelle „Kommunikationssystem“ und damit in die Konstruktion von Gesellschaft. Zum Teil geht der ethnographische Film darin auf, und Filmfestivals werden mit dem Label „*Visual Culture*“ versehen.[287] Neben einer Ausweitung filmischer und medialer Praxen in verschiedenen Wissenschaftsfeldern diversifizieren sich auch die theoretischen Debatten, zum Beispiel über „Bild“-Begriffe, Sehdispositive und Bildgebrauch, wie in den nächsten beiden Abschnitten ausgeführt wird. Dementsprechend gibt es eine wachsende Anzahl universitärer Kontexte, in denen Soziolog/innen, Ethnolog/innen, Medienwissenschaftler/innen und andere aufgefordert sind, sich mit eigenen Bilderpraxen forschend zu betätigen. Davon zeugen Ausschreibungen zu Konferenzen, Workshops und Graduiertenkollegs.[288]

286 MacDougall, „Visual Anthropology and the Ways of Knowing“, S. 76. [Hervorhebung im Original].

287 Zum Beispiel das *Worldfilm, Tartu Festival of Visual Culture* in Estland oder das *International Festival of Visual Culture* in Joensuu, Finnland.

288 Beispiele: 1) Die Konferenz *Public Views of the Private; Private Views of the Public*, in deren Ausschreibungstext steht: „Visual researchers also construct their own images and interpretive narratives elucidating and questioning ‚the image‘ of public views and private views. We welcome a wide variety of formats including video, poster sessions, installations, performances, photo exhibits, and multimedia presentations as well as traditional papers.“ Newsletter NAFA-Network vol. 14.1 (February 2007): Conference of the International Visual Sociology Association (10-12. August

Im weiten Feld der Möglichkeiten, Visualität und visuelle Darstellungen zu erforschen oder in den Forschungsprozess einzubeziehen, kommt es auf die jeweilige Verbindung zwischen Untersuchungsgegenstand und Methode an. Diese sollte dann vom Untersuchungsgegenstand und vom Forschungsziel her begründet werden. Die Originalität des Versuchsansatzes, der einen bestimmten „Schnitt durch die Wirklichkeit" darstellt, macht die Stärke der visuellen Forschung aus.

Zum Bildbegriff

Die wissenschaftlichen Disziplinen, die sich mit Bildern beschäftigen und die zum Teil als prägend für den *iconic turn* gelten, haben unterschiedliche theoretische Bildverständnisse, die hier betrachtet werden sollen. Dafür ist die Unterscheidung von drei Hauptströmungen in der gegenwärtigen Theorie des Bildes hilfreich: des anthropologischen, des semiotischen und den wahrnehmungstheoretischen Ansatzes.[289] Angesichts der Fragen, die an Bilder herangetragen werden, muss die philosophische Leitfrage „Was ist ein Bild?" stark erweitert und auf die Vielfalt der Bilder zugeschnitten werden. Die philosophische Leitfrage tritt in den Hintergrund, wenn es um empirische Untersuchungen geht, in denen kulturelle Unterschiede, Übersetzungsprozesse und Gebrauchsweisen von Bildern in den Blick geraten.

Wenn im lokalen Kontext von Sanaa vom „Bild" oder vom „Bild der Frau" die Rede ist, dann tauchen diese Begriffe in ganz speziellen Bedeutungszusammenhängen auf. Ohne die Platzierung in Sprechkontexten gehen wichtige Bedeutungsnuancen verloren. Bevor ich in den folgenden Kapiteln den Bedeutungen dieser Begriffe im jemenitischen Kontext nachgehe, zum Beispiel in „Das ‚Bild' der Frau in den jemenitischen Medien", prüfe ich die wissenschaftlichen Bildbegriffe auf ihre Fähigkeit, sich auf die

2007), New York University, New York City. 2) Workshop in Stockholm mit dem Titel *Through the Image: Using the visual to investigate, analyze, create and present*. Im Ausschreibungstext steht: „Scholars [...] with a strong visual orientation in their dissertation/work, are invited to participate and present their work. The visual material can take any form – photography, film, comic strips or something else – but it should be central to the work presented. It can be a source or a tool for exploring and analyzing society, history or the impact of verbal versus visual, as well as a way of representing the research." Ausschreibung im Newsletter NAFA-Network 14.2 (June 2007): Zweite Konferenz des „Nordic Network for Visual Social Science" (24.-26.Oktober 2007). 3) Das künstlerisch-wissenschaftliche Graduiertenkolleg an der Hafencity Universität Hamburg *Versammlung und Teilhabe: Urbane Öffentlichkeiten und performative Künste*.

289 Lambert Wiesing, *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*. Frankfurt/M. 2005.

fremden Gebrauchsweisen und Bedeutungsfelder hin zu öffnen. Im Folgenden geht es um die wissenschaftlichen Ausdifferenzierungen des Bildbegriffs entsprechend der drei genannten Ansätze.

Der erste ist der anthropologische Ansatz im Sinne von Hans Beltings „Bild-Anthropologie“.[290] In der körperzentrierten Bild-Anthropologie[291] wird Sehen als eine menschliche Handlung verstanden, in deren Verlauf Bilder entstehen. Die Wahrnehmung, der subjektive Blick und das innere Auge werden zum zentralen Bildkriterium erklärt. Laut Belting soll der anthropologische Ansatz einer Philosophie des Bildes sich programmatisch gegen eine Unterscheidung in mentale und physische Bilder wenden.[292] Es wird eine Verbindung zwischen dem Ikonologischen und dem Performativen hergestellt, die durch eine strukturelle Ähnlichkeit zwischen performativen Akten und Bildern begründet wird. Wahrnehmen sei in dem Sinne performativ, dass Bilder durch Körperbewegungen entstehen und nach Maßgabe des Körpers erfolgen.[293]

Dagegen wird eingewendet, dass bei einem derart erweiterten Bildbegriff die ontologische Ausgangsfrage nach dem Wesen des Bildes unterlaufen wird.[294] Das Bild konstituiere sich doch gerade erst durch den Umgang mit dem Bild, zum Beispiel durch kulturelle Konventionen der Bildwahrnehmung und durch affektive Zuschreibungen. Beltings Körperbezug der Bilder sei durch ein essenzialistisches Körperverständnis geprägt, mit dem der Körper als unumstrittener, „repräsentationsfreier“ Rückzugsort für Wahrnehmungsakte erscheine.

> Wo jedoch bleiben die geschlechtsbezogenen Körperdifferenzierungen, wo bleiben die sozialen Praktiken, gesellschaftlichen Prozesse und Konflikte? Sie sind schließlich unverzichtbar, wenn von Räumen und Orten die Rede ist, unverzichtbar aber auch, wenn vom Gebrauch, von der Verwendungsweise und den Funktionen von Bildern geredet wird, was hier entschieden zu kurz kommt.[295]

290 Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001.
291 Die beiden ähnlich erscheinenden Termini „Visuelle Anthropologie“ und „Bild-Anthropologie“ stiften in kulturwissenschaftlicher Literatur manchmal Verwirrung: In Ersterem bedeutet „Anthropologie“ den Bezug auf das Fach der Ethnologie mit seinen unterschiedlichen theoretischen Bezügen. In Letzterem hingegen bedeutet „Anthropologie“ allgemeiner die „Lehre der Natur des Menschen“, die sich aus der Philosophie herleitet und das Allgemein-Menschliche ohne die sozialen Ausdifferenzierungen betont.
292 Wiesing, *Artifizielle Präsenz*, S. 22.
293 Christoph Wulf u. Jörg Zirfas, „Bild, Wahrnehmung und Phantasie. Performative Zusammenhänge“, in: dies.,(Hg.), *Ikonologie des Performativen*, München 2005, S. 7-32, S.13.
294 Bachmann-Medick, „Iconic Turn“, S. 335.
295 Ebd., S. 341.

Eine Bild-Anthropologie, die für ethnologische Fragestellungen relevant ist, verlangt stärkere bildpolitische Differenzierungen nach unterschiedlichen kulturellen und sozialen Verwendungsweisen von Bildern.[296] Dazu gehört auch ein Performanzbegriff, der „Körper und Körperlichkeit nicht als vor- oder außerkulturelle Apriori" versteht[297], der also nicht „anthropologisiert" wird.

Wenn es um unterschiedliche kulturelle und soziale Verwendungsweisen geht, kann meiner Ansicht nach auch „inneren Bildern" nur durch körperlich oder sprachlich vermittelte Veräußerungen auf die Spur gekommen werden. Diese Veräußerungen können sehr unterschiedlich sein, wie etwa Sprache, Bewegung, Gesten, Alltagspraxen, Kleidung, Rituale, Zeichnungen, Kunstwerke oder Ornamentik sowie Handlungsweisen oder Interaktionen zwischen Menschen. Erst in einer veräußerten Form werden sie untersuchbar. Es sind Methoden spezialisierter Einzeldisziplinen wie Soziologie, Ethnologie, Psychologie oder Kombinationen von Methoden aus unterschiedlichen Disziplinen, auf die für eine Untersuchung zurückgegriffen werden kann.[298]

Der semiotische Ansatz ist in der allgemeinen Bildwissenschaft verbreitet, die sich interdisziplinär versteht und auf der Semiotik beruht. Er versteht sich in Konkurrenz zur kunstwissenschaftlichen Bildwissenschaft. Der semiotische Ansatz wird theoretisch dadurch begründet, dass Bilder grundsätzlich als Zeichen verstanden werden, genauer, als wahrnehmungsnahe Zeichen. Kritisiert wird an der Bildsemiotik, dass sie sprachanalog gebaut ist und auf Dechiffrierung und Entschlüsselung vertraut.

> Dabei akzeptieren Bilder jedoch nicht notwendig die Differenz zwischen Zeichen und Bezeichnetem und verweisen auch nicht zwingend auf etwas außerhalb des Bildes. Das Instrumentarium der Bildsemiotik verfehlt zudem den „Körperbezug" von Bildern, ihr transgressives Vermögen (durch Bilderverehrung, -konflikt oder -verbot), das in Zeichenverwendung eben nicht aufgeht.[299]

Wenn das Bild einen Sinn hat und auf etwas Bezug nimmt, kann es in der Tat als Zeichen fungieren (zum Beispiel ein Passfoto im Reisepass). Jedoch: „Etwas bildlich zu

296 Siehe auch Wolfgang Kaschuba, „Dinge in Bewegung. Über Bildkonsum", in: Matthias Bruhn u. Kai-Uwe Hemken (Hg.), *Modernisierung des Sehens. Sehweisen zwischen Künsten und Medien*, Bielefeld 2008, S. 55-65.

297 Haller, *Gelebte Grenze Gibraltar*, S. 21.

298 Bachmann-Medick nennt als Beispiel für eine Präzisierung des Beltingschen Körperbezuges, die sie einfordert, lediglich die neurophysiologische, d.h. die Bildreflexion der Hirnforschung mit ihrer Verortung von Bildern in Gehirnprozessen.

299 Bachmann-Medick, „Iconic Turn", S. 343.

zeigen, heißt eben gerade nicht, dass mit dem Bild auf etwas Bezug genommen wird; es wird etwas sichtbar gemacht und erst einmal nicht mehr.“[300] Das heißt nicht, dass die Bildsemiotik überflüssig ist: „[M]an könnte sich durchaus vorstellen, dass die Bildsemiotik die sinnvolle und notwendige Disziplin zur Erforschung derjenigen Bilder ist, die als Zeichen verwandt werden.“[301]

Der dritte, der wahrnehmungstheoretische Ansatz eignet sich am Besten für die Betrachtung der hier relevanten Fragestellungen. Wenn in dieser Arbeit von „Bildern“ die Rede ist, sind – wenn nicht anders erwähnt – Bilder gemeint, die aus Bildträger und Bildobjekt bestehen. Die Unterscheidung von Bildträger (Leinwand, Fotopapier, Fernsehbildschirm etc.) und Bildobjekt (die im Bild sichtbar erscheinende Darstellung) entstammt einer wahrnehmungtheoretischen Bildphilosophie, die sich von Edmund Husserl herleitet. Für Husserl ist eine bildliche Darstellung (ein Bildobjekt) nicht eine Form von symbolisiertem Sinn, sondern eine Form artifizieller Präsenz.[302]

> Das Bildobjekt ist kein realer Gegenstand; das Bildobjekt ist ausschließlich das Objekt, welches beschrieben wird, wenn jemand sagt, was er auf einem Bildträger zu sehen meint; es ist das Motiv. Das Bildobjekt ist deshalb immer ein Objekt für jemanden; man kann sagen: Es ist ein Phänomen im Bild. Solange keiner auf den Bildträger schaut, wird es auch keine Bildobjekte geben. Denn das Bildobjekt ist ja das, was vom Bildbetrachter gemeint ist, also ein intentionales Objekt.[303]

300 Wiesing, *Artifizielle Präsenz*, S. 36. Siehe auch folgendes Zitat: „Wenn das Bild einen Sinn hat und auf etwas Bezug nimmt, ist es in der Tat angemessen, die Rezeption des Bildes als ein Lesen des Bildes zu beschreiben; wenn hingegen das Bild ein Bildobjekt präsentiert, dann ist es ganz abwegig anzunehmen, dass Bilder gelesen werden, denn Bildobjekte werden nicht gelesen, sondern gesehen; Schaufenster werden auch nicht gelesen, sondern angeschaut. So ergibt sich der Unterschied, daß für den wahrnehmungstheoretischen Ansatz Bilder gesehen – der Bildrezipient ist der Zuschauer –, für den semiotischen Ansatz hingegen gelesen werden. Beide Arten des Umgangs sind kategorial verschieden. Im Fall des Lesens hat man es mit dem Folgen einer Regel zu tun; im Fall des Sehens hat man es mit einem sinnlichen Gegenwartsbewusstsein von etwas zu tun.“ (S. 34)

301 Ebd., S. 41. Innerhalb der allgemeinen Bildwissenschaft gibt es auch Bestrebungen, dem Inter- oder Transkulturellen Rechnung zu tragen. Dafür wird versucht, die in der „Bildkulturwissenschaft“ (deutsch für *visual culture*) herrschende Methoden-, Theorien- und Disziplinenvielfalt unter einer „Kulturbildwissenschaft“ neu zu konfigurieren. Siehe Birgit Mersmann, „Bildkulturwissenschaft als Kulturbildwissenschaft? Von der Notwendigkeit eines inter- und transkulturellen Iconic Turn“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 49/1 (2004), S. 91-109. Meiner Ansicht nach reicht es nicht, den inter- oder transkulturellen bildbezogenen Interessen eine disziplinäre Käseglocke überzustülpen, um ihren Problemen methodisch beizukommen. Bei der Vielfalt inter- oder transkultureller Gebrauchsweisen von Bildern (im weitesten Sinne), kann – je nach Forschungsinteresse – eine Anlehnung an unterschiedliche Forschungsansätze mit Wurzeln in sehr unterschiedlichen Disziplinen und Methodologien nützlich sein.

302 Wiesing, *Artifizielle Präsenz*, S. 30-36.

303 Ebd., S. 30f.

Durch diese phänomenologische Betrachtungsweise von Bildern wird versucht, ihrer Besonderheit und ihrer ganz eigenen Substanz auf die Spur zu kommen. Dies möchte ich anhand eines Beispiels aus Sanaa verdeutlichen: Anfang 2007 sollten alle Staatsangestellten im Jemen einen Antrag stellen, um einen Angestelltenausweis zu bekommen.[304] Dem Antrag musste ein Foto beigefügt werden, bei den weiblichen Angestellten ein Foto ohne Gesichtsschleier, also mit Kopftuch. Der Vize-Medienminister berichtete mir, dass viele weibliche Angestellte des Medienministeriums das eigene Passfoto mit der Bildvorderseite nach unten auf ihr Antragsformular geheftet hatten. Die Bildobjekte waren nicht zu sehen, solange nicht die Heftklammer gelöst und das Foto umgedreht wurde.

Über dieses Beispiel möchte ich mich an Charakteristika einer wahrnehmungstheoretisch fundierten Betrachtung von Bildern herantasten. Da ist zunächst einmal die besondere *Materialität* des fotografischen Bildes. Der Bildträger ist in diesem Fall Fotopapier und dieses kann umgedreht werden. Das Fotografische unterscheidet sich in seiner Materialität, seinen Gebrauchsweisen und den kulturellen Bedeutungen vom Cinematographischen und vom Elektronischen.[305] Auf der dem Antragsformular zugewandten Seite kann eine klar zuordnende Darstellung erwartet werden, auch wenn in diesem Moment „nur“ die weiße Rückseite des Bildträgers dem Blick freigegeben ist. Die Bildsemiotik kommt beim umgekehrt angehefteten Passfoto an ihre Grenzen.

Das Beispiel verweist auch auf den *situationsbezogenen Charakter von Wahrnehmungserfahrungen*. Um diesem Bildgebrauch Sinn zu entlocken, ist kontextbezogenes Wissen erforderlich. Das beginnt damit, dass der/die Betrachter/in weiß, dass es sich um ein Passfoto handelt, ohne das Bildobjekt zu sehen.[306] Des weiteren stellt sich die Frage, für *wen* das Bild in dieser Verwendung und in diesem Moment *welche* Bedeutung hat. Die Frauen geben möglicherweise ihrem Widerstand gegenüber einem staatlichen Zwang Ausdruck. Der Vize-Medienminister deutet diesen Bildgebrauch als Beweis für die unzureichende Auffassungsgabe der Frauen. Sie würden nicht kapieren,

304 Das wurde hauptsächlich durchgeführt, um Doppelt- oder Mehrfachanstellungen einzelner Personen aufzudecken oder zu verhindern.

305 Historisch tauchte das Photographische früher auf und stand in den USA und im Westeuropa mehr als die späteren Bildmedien für die beweiskräftige Wirklichkeitsnähe. Vivian Sobchack, „The Scene of the Screen“, in Hans Ulrich Gumbrecht u. Karl Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Materialities of Communication*, Stanford 1994, S. 83-106, S. 90f.

306 „Weil der Sinn eines konkreten Bildes zumeist dadurch gegeben wird, daß das Bild zu einer Gruppe von Bildern gehört, die einen bestimmten Sinn haben, kann der Sinn eines Bildes auch dann bekannt sein, wenn man das konkrete Bild noch nicht kennt.“ Wiesing, *Artifizielle Präsenz*, S. 63.

dass man den Antrag so nicht kopieren kann. Der Umstand, dass unterschiedliche Deutungen an das Bild herangetragen werden, wird in der Phänomenologie als *Intersubjektivität* gedeutet.[307] Das Bild verweist auf diejenigen, die es anders deuten. Außerdem manifestiert sich die Bilderfahrung in diesem Beispiel als eine *räumliche Erfahrung*, in der sich sowohl die Machtverhältnisse in den Geschlechterbeziehungen als auch die sozialen Räume, die das Verhältnis der Bürger/innen zum Staat bestimmen, ausdrücken. Die Elemente Raum und Gender behandele ich als *konzeptionelle Kontexte der Bilderfahrung* im nächsten Unterkapitel.

Das phänomenologische Paradigma hat in Forschungen zu Fotografien und Filmen seit den 1990er Jahren an Bedeutung gewonnen. Georges Didi-Huberman nimmt in *Bilder trotz allem* eine neue Betrachtung von vier Negativen vor, die zwei Häftlinge im Konzentrationslager Auschwitz unter Einsatz ihres Lebens aufgenommen haben.[308] Seine Kritik an früheren Betrachtungsweisen dieser Bilder bezieht sich unter anderem darauf, dass Historiker sie einer verbreiteten Konvention folgend einfach als Dokument betrachtet hätten.[309] Aufgrund ihrer Unschärfe, ihrer „Ungenauigkeit", ihres Charakters als „Fetzen" wurde behauptet, die Bilder könnten nichts zeigen. Dabei wurde die Phänomenologie der Bilder ausgeblendet, all das, was sie zu einem Ereignis macht, zu einem Prozess, einer Arbeit, einer körperlichen Aktion. Das folgende Zitat reißt an, was Didi-Huberman mit seiner phänomenologischen Betrachtungsweise beitragen möchte.

> Wenn man von der letzten Fotografie der Serie behauptet [...], sie sei aus der Sicht des Historikers einfach „nutzlos", dann unterschlägt man ihre Phänomenologie, all das, was sie von der Situation des Fotografen festhält: die Unmöglichkeit, unmittelbar durch den Sucher der Kamera zu schauen, die akute Gefahr, die Eile, die wahrscheinlich raschen Schritte des Fotografen, die Unbeholfenheit, das blendende Gegenlicht der Sonne, vermutlich auch die Atemlosigkeit. Dieses Bild ist buchstäblich außer Atem: als reine Geste, als bloße „Aussage" und blinder fotografischer Akt – d. h. ohne die Möglichkeit einer festen Orientierung nach oben oder unten – ermöglicht es einen

307 „Da es den Erfahrungsgegenstand (...) auch immer für andere gibt, seien sie nun tatsächlich anwesend oder nicht, verweist der Gegenstand auf diese anderen und kann eben deswegen intersubjektiv genannt werden – er existiert nicht für mich allein, sondern verweist auch auf andere." Dan Zahavi, *Phänomenologie für Einsteiger*, S. 78.
308 George Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, München 2007.
309 Ebd., S. 57.

> Zugang zu den Bedingungen, unter denen der Hölle von Auschwitz vier Fetzen entrissen wurden. Auch diese Dringlichkeit hat Anteil an der Geschichte.[310]

Die Bilder sind nicht als Dokumente zu verstehen, sondern als visuelles Ereignis.

Auch die Filmtheoretikerin Vivian Sobchack bezieht sich auf Merleau-Pontys Phänomeologie der Wahrnehmung. Sie untersucht Mikro-Aspekte des Umgangs mit Technologien kinematographischer oder elektronischer Repräsentation und stellt Vermutungen darüber an, wie die Wahrnehmungserfahrungen der entsprechenden materiellen Bedingungen das zeitliche und räumliche Verständnis, das wir von uns selbst haben, durchdringen und verwandeln.[311]

> In sum, as they have mediated our engagement with the world, with others, and with ourselves, cinematic and electronic technologies have transformed us so that we currently see, sense and make sense of ourselves as quite other than we were before them.[312]

Bei dieser Betrachtungsweise treten Ereignis- und Prozesshaftigkeit des Bildergebrauchs in den Vordergrund. Auch Elsässer und Hagener folgen in *Filmtheorie zur Einführung* bei ihrem Durchgang durch die Filmtheorie der Leitfrage, wie der Film sich „zum (Zuschauer-)Körper" verhält.[313] Sie entfernen sich so von einer Betrachtung von Film als einer Erfahrung des entkörperlichten Auges und beziehen „eine Modulation des Raumes, in der Film und Zuschauer, also Kino und Körper, zueinander in Beziehung gesetzt sind", mit ein.[314]

Blick und Blickregime

Über Bilder lässt sich nicht ohne den „Blick" reden, und in „Visuelle Kontexte" war bereits von lokalen blickbezogenen Bedeutungen und Praktiken die Rede. In diesem Abschnitt stehen nun Blickdispositive[315] und ihre Erforschung im Vordergrund.

310 Ebd., S. 62.
311 Vivian Sobchack, „The Scene of the Screen: Envisioning Cinematic and Electronic ‚Presence'", in: Hans Gumbrecht et al. (Hg.), *Materialities of Communication*, Standford 1994, S. 83-106.
312 Ebd., S. 86. Zu Sobchacks filmtheoretischem Ansatz siehe auch: dies.,*The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton 1992.
313 Thomas Elsässer u. Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg 2007, S. 13.
314 Ebd., S. 14.
315 „Dispositiv" benutze ich im Sinne Foucaults. Vgl. Michel Foucault, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978, S. 119-120. Die Verwendung des Dispositivkonzepts erlaubt auch die Umgehung der einfachen Opposition von Subjekt und Objekt, in dem ein Gegen-

Die Bedeutung von Blick wurde in Europa im Laufe der Geschichte unterschiedlich bewertet. Während der Aufklärung stieg der Sehsinn zum vorherrschenden Paradigma der Kognition auf. Das frühe Industriezeitalter entstand als eine besonders als „visuell" verstandene Kultur. „Modernität" wurde mit einer „Rationalisierung des Blickes" gleichgesetzt. Des weiteren addierten die Techniken visueller Kommunikation, die Mechanisierung des Blickes, Videotechnologie, Satellitenfernsehen, cybernetische Technologien und das Internet immer wieder neue Komponenten zur Geschichte des Blicks.

Oft bekommt Blick in Wechselwirkung mit künstlerischen, mythischen oder symbolischen Darstellungen historische Bedeutungen, besonders mit sich verändernden Darstellungen und Nutzungsweisen des Auges als Symbol. Das Auge war im christlichen Kontext des 18. und 19. Jahrhunderts als Zeichen sehr präsent und symbolisierte die Überwachung durch den göttlichen Blick. Später wurde das helle Auge zum Symbol für das Zeitalter der Aufklärung. Danach wanderte das Motiv des Auges durch die moderne Kunstgeschichte (Symbolismus, Surrealismus) und wandelte sich dabei in ein säkulares Symbol.

Blicke können geworfen und empfangen werden. Eine Person kann die Blickende oder das Objekt eines Blickes sein. Objekt des Blicks zu sein, kann wiederum von der oder dem Betrachteten mit so unterschiedlichen Einstellungen wie einer paranoiden oder einer narzisstischen erlebt werden. Einen dialogischen Aspekt haben gegenseitige Blicke wie zufällige, fordernde, verliebte etc. Auch das Verweigern eines Blickes oder die Ächtung und das Ignorieren eines Blickes sind dialogische Aspekte von Blick. Der dialogische Blick lässt sich nicht vom Gesicht isoliert denken.

Noch bevor ein neugeborenes Kind denken und sprechen kann, lernt es, mit Gesichtern zu kommunizieren und über Gesichter Zugehörigkeit zu erfahren. In der Wahrnehmung eines Gesichtes verbinden sich sowohl das „Gefühl der gemeinsamen Menschheit" als auch die Wahrnehmung von Differenz. Dem „Auge" wird als einem Medium nonverbaler Kommunikation eine große Bedeutung bei der Bildung sozialer

stand in Relation zu einer Problemstellung analysiert werden kann. Siehe Marco Wimmer, „Dispositiv", in: Ute Frietsch u. Jörg Rogge (Hg.), *Über die Praxis kulturwissenschaftlichen Arbeitens. Ein Handwörterbuch*, Bielefeld 2013, S. 123-128.

Gruppen zugesprochen.[316] Das Gesicht oszilliert zwischen Zeigen und Verbergen. Um ihrer sozialen Identität Ausdruck zu geben, tragen Menschen Gesichtsausdrücke wie Masken, zum Schutz, bei der Arbeit und zur Selbstpräsentation. Sie benutzen dabei Make-up, Schmuck, Brillen, Piercings, Frisuren, Bärte, Tattoos, Hüte Schleier und anderes. Manche passen durch Operationen am Gesicht ihre Physiognomie dem Geschmack der Zeit an. Das Gesicht ist auf den Blick des Anderen oder auf den Spiegel angewiesen.

Durch seine überwältigende Präsenz in Fernsehen, Film und Werbung ist das Gesicht ist zu einem medialen Ereignis geworden und ist dort als Bedeutungsträger und Aufmerksamkeitserreger nicht wegzudenken.[317] So werden zum Beispiel Studien zum Gesicht mit der Prämisse betrieben, dass das Gesicht „[a]ngesichts seiner enormen Präsenz in der visuellen Kommunikation, die es insbesondere in den westlichen Kulturen behauptet, [...] nicht unabhängig von den optischen Medien, die ihm zu dieser Präsenz verhelfen, analysiert werden [kann].“[318] Gesichts-„Politiken“ wurden auch in Bezug auf ihre interkulturelle Dynamik untersucht.[319]

Der Begriff „Blickregime“ entstammt westlichen Theorien, die im Zusammenhang mit der Beschreibung von westlichen Gesellschaften entwickelt wurden. „Blickregime“ findet sich in verschiedenen Publikationen in deutscher Sprache als Übersetzung des englischen Begriffs „*the Gaze*“, mit dem im Englischen auch Lacans „*le regard*“ übersetzt wird.

> The Lacanian „gaze“ is, most succinctly, the visual order (equivalent to the symbolic order, or the visual part of that order) in which the subject is „caught“. In this sense it is an indispensable concept through which to understand all cultural domains, including text-based ones. The „gaze“ is the world looking (back) at the subject.[320]

Mit dem Begriff des „Objekt klein a“ entwickelte Lacan eine Theorie des Blicks, bei dem der Blick zum Objekt des skopischen Triebs wird (der Trieb des „Sehen und

316 Vgl. Georg Simmel, *Gesammelte Werke, Bd. 2. Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Berlin 1958/(1908); Susanne Regener, *Fotografische Erfassung: zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen*, München 1999.
317 Siehe zum Beispiel die Publikation Joanna Barck et al., *Gesichter des Films*, Bielefeld 2005.
318 Ebd., S. 7.
319 Siehe zum Beispiel Heike Behrend, „Zur Politik des Gesichts im Spannungsfeld von Bilderverbot und populärer Fotografie an der Ostküste Kenias“, in: Gottfried Boehm, Birgit Mersmann u. Christian Spies (Hg.), *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, München 2008. S. 325-343.
320 Norman Bryson, „Introduction: Art and Intersubjectivity“, in: Mieke Bal (Hg.), *Looking In: The Art of Viewing*, Amsterdam 2001, S. 35.

Gesehen-Werdens“).[321] Er beschrieb eine „Spaltung von Auge und Blick“[322]: Wir sind dem Blick der Anderen auf uns unterworfen, und dieser (imaginierte) Blick anderer auf uns kann niemals mit unserem eigenen (lustbetonten) Blick auf andere zur Deckung gelangen.[323]

Bei Michel Foucault ist für den *Gaze* das Dispositiv der Überwachung ganz entscheidend, das er anhand des Modells des Panopticon formulierte.[324] Der Blick als „*Gaze*“ gilt hier:

> [als] das Starren der Macht, dem man keinen klaren Ursprung zuordnen kann, aber das gerade deswegen umso mächtiger ist, wie der allumfassende Blick eines totalitären Staates oder einer Gefängnis-Architektur demonstriert. [Absatz] Der Ursprung des „gaze“, also des Blicks als fixierten Starrens oder als Blickregime, kann weder an einen bestimmten Ort noch an eine bestimmte Person gebunden werden. Der Begriff des „Blickregimes“ verweist dabei sowohl auf die historische (Foucault) als auch auf die strukturelle (Lacan) Dimension von Blickbeziehungen. Das Blickregime umfasst, umhüllt und dominiert alle individuellen Blicke, weil es un- und überpersönlich ist. Es kontrolliert das sichtbare Feld von einer „anderen Szene“ aus und tritt in die Sichtbarkeit höchstens als Phantasma ein, weil es – im psychoanalytischen Sinne – zum Bereich des Realen gehört.[325]

Wenn im Deutschen „Blickregime“ gegenüber „Blick“ bevorzugt wird, dann deswegen, weil „Blickregime“ der Physiologie weniger verhaftet bleibt und mehr das strukturelle Moment des Blicks betont. „Regime“ bringt sowohl das historische, veränderliche Moment des *Gaze* zur Geltung als auch dessen strukturelle Dimension.[326]

Im Zusammenhang mit dem Modell des „Panopticon“ ist vom „Panopticon der Medien“ als disziplinierender Autorität die Rede.[327] Die Omnipräsenz der Medien wird mit der historischen Allgegenwart des göttlichen Auges in Verbindung gebracht. Die

321 Dylan Evans, *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*, Wien 2002, S. 63.
322 Jaques Lacan, *Seminar XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Berlin u. Weinheim 1964, S. 73ff.
323 Elsässer u. Hagener, *Filmtheorie*, S. 111.
324 Siehe zum Beispiel: Michel Foucault, „The Eye of Power: A Conversation with Jean-Pierre Barou and Michelle Perrot“, in: Thomas Levin et al. (Hg.), *CTRL [SPACE]. Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Karlsruhe 2002, S. 94-101.
325 Ebd., S. 129f.
326 Christian Kravanga, „Vorwort“, in: ders. *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997, S. 7-14, S. 62EN1. Der sperrige Ausdruck „Blickregime“ drückt die Schwierigkeit aus, Aspekte von Blickkonventionen und „Sehgewohnheiten“ überhaupt zu beschreiben und zu denken, denn es ist ja die visuelle Ordnung, der wir verhaftet sind.
327 Ursula Frohne, „‚Screen Tests‘: Media Narcissism, Theatricality, and the Internalised Observer“, in: Thomas Y. Levin et al. (Hg.), *CTRL [SPACE]. Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Karlsruhe 2002, S. 252-277, S. 255.

Medien gelten hier als kontrollierende Instanz des Selbst. Fernsehsendungen wie Dokusoaps oder *Big Brother* werden als mediale Inszenierungen der totalen Auslieferung des Individuums an das Blickregime der Medien interpretiert.[328]

„*The Gaze*" wird in der Forschung zu Visuellen Repräsentationen oft in Bezug auf den Essay „Visual Pleasure and Narrative Cinema" von Laura Mulvey diskutiert, einem Schlüsseltext der feministischen Filmtheorie.[329] Mulveys wichtigster Ausgangspunkt war, dass Kino über eine Anordnung von Blicken strukturiert wird. Sie führte vor allem Gender als eine wesentliche Dimension des gesellschaftlichen Lebens und seiner visuellen Repräsentation ein. Mulvey identifizierte Frauen als Objekt des männlichen Blicks und den Kinoblick als einen männlichen. Dieser Ansatz hatte zunächst in der Filmwissenschaft Konjunktur, wurde später jedoch ausgeweitet.

Die filmtheoretischen Konzepte des *Gaze* wurden am „Kinodispositiv" entwickelt, das heißt an einer Rezeptionssituation, in der die Zuschauer/innen in einem großen dunklen Saal, unbeweglich auf ihren Sitzen – daher quasi „körperlos" – auf eine große Leinwand gucken, auf der sich die Ereignisse überlebensgroß abspielen. Aus dieser Konstellation entwickelten sich die Theorien der Kinoblicke, zum Beispiel Jean-Louis Baudrys Apparatus-Theorie.[330] Baudry geht von der These aus, dass bereits die technische Grundlage des Kinos „spezifische ideologische Effekte" produziert. Diese bestünden darin, dass der Zuschauer im Verhältnis zum Gesehenen eine Mittelpunktposition einnimmt, aus der die Welt zentriert und zusammenhängend erscheint.

In heutigen Diskussionen um Kinoblicke wird betont, dass die in einen Film eingeschriebenen Machtverhältnisse sich in ihrer Bedeutung nicht vereindeutigen lassen.[331] Dies wurde zum Beispiel während der gesellschaftlichen genderpolitischen Debatte um den Film *Das Schweigen der Lämmer* deutlich: „[F]ür die empirische Rezeptionsforschung sind [...] die Machtverhältnisse im öffentlichen Raum der Debatte viel entscheidender als die Machtverhältnisse im geschlossenen Kinoraum zwischen Kameraposition [...] und Subjektposition [...]."[332] Dieses Zitat beinhaltet die Aufforderung, nicht nur auf die Anordnung der Blicke und die geschlechterspezifischen Ungleichge-

328 Ebd., S. 257.
329 Laura Mulvey, „Visuelle Lust und narratives Kino", in: Gislind Nabakowski u. Helke Sander, *Frauen in der Kunst*, Bd. 1, Frankfurt/M. 1980/(1975), S. 30-46.
330 Jean-Louis Baudry, „Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks", in: Claus Pias et al. (Hg.), *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, Stuttgart 2008/(1975), S. 381-404.
331 Elsässer u. Hagener, *Filmtheorie*, S. 125.
332 Ebd.

wichte zu achten, die dem Film inhärent sind, sondern diese um die Debatten im öffentlichen Raum und die Möglichkeiten der Versprachlichung des Gesehenen zu ergänzen.

Dieser Ansatz wurde ausgeweitet, und „Blickregime“ – oder Blickdispositiv – bezeichnet allgemeiner die Regeln, nach denen sich die Darstellungsparameter ausrichten.[333] Diese Darstellungsparameter legen fest, was und wie die Angehörigen einer Kultur sehen, wie sie Sichtbares bearbeiten und welche Bedeutung sie ihm geben. Bestimmte Darstellungsparameter werden dabei ständig wiederholt oder mit großem Nachdruck artikuliert. So wird zum Beispiel unter dem Stichwort Bild-Politik kritisch betrachtet, wie Blicke Formen der Macht implizieren und wie über eine Kontrolle der Blicke Macht ausgeübt wird. Dabei geht es oft um Geschlechterpolitiken und um geschlechterspezifische Blick- und Darstellungskonventionen als Vehikel für Machtausübung oder Überwachung.[334]

Auch mit künstlerischen Mitteln werden Blickdispositive erforscht. Jürgen Klauke tat dies, indem er mediale Darstellungen von verhüllten und verschleierten Gesichtern aus ihrem Kontext riss. Er sammelte Fotos von Überfällen, Attentaten etc. aus Zeitungsberichten und stellte diese als große Fotoportraits aus.[335] Seine Arbeit zeigt die Konditionierung des Blicks durch mediale Darstellungen von Gesichtern: Das Bild von Menschen, die sich verschleiern, sei auch von den Medien bestimmt, welche es mit Kriminalität und unkontrollierbaren Abweichungen assoziieren.[336] So wie Klauke kommen auch andere Künstler/innen durch Sammlung, Gruppierung, Reproduktion, Neuordnung oder interaktive Einmischung, Neuzusammensetzung in Fotos, Kollagen oder insbesondere im Essayfilm den zeitgenössischen Blickdispositiven auf die Spur.

333 Kaja Silvermann, „Dem Blickregime begegnen“, in: Christian Kravagna (Hg.), *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997, S. 41-64.

334 In einer bemerkenswerten Einzelstudie an der Schnittstelle von Medien und Gender geht Carola Stabile der Frage nach, wie die Veröffentlichung von Bildern des „lebendigen“ Fötus im Mutterleib – bzw. von Bildern, die in Bildzeitschriften wie dem *Stern* als Bilder lebendiger Föten verkauft wurden – zur Subjektwerdung des Fötus beitrugen, dessen Rechte nun gegenüber denen der Mutter verteidigt werden konnten. Sie setzt die Veröffentlichungskontexte dieser Bilder in Bezug zu US-amerikanischer Rechtsprechung in Abtreibungsfragen. Carola Stabile, „Täuschungsmanöver ‚Fötus‘“, in: Christian Kravagna (Hg.), *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997, S. 125-153.

335 „Antlitze“ von Jürgen Klauke (1972-2000), 96 Fotografien, schwarz-weiß, Baryt, 24-20".

336 Dörte Zbikowski, „Jürgen Klauke – Faces“, in: Thomas Y. Levin, Ursula Frohne u. Peter Weibel (Hg.), *CTRL [SPACE]. Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Karlsruhe 2002, S. 194-199.

Die Grenze zwischen dem „Natürlichen“ und dem „Kulturellen“ dessen, was wir „Blick“ nennen, ist durchlässig.[337] Selbst in den Naturwissenschaften wird eine unvermeidbare Verwicklung von Blick und Visualität angenommen, wobei mit Visualität unterschiedliche historische Manifestationen visueller Erfahrung gemeint sind.[338] Über das Visuelle verständigen wir uns durch Sprache, beziehungsweise durch ganz unterschiedliche Sprachen, die alle auf ihre Weise von auf das Visuelle bezogenen Metaphern und Konnotationen durchsetzt sind. Sie zeugen so von der gegenseitigen Bedingtheit von Wahrnehmung und Sprache. Schon allein die Unterschiedlichkeit der Sprachen, in denen Menschen sich über das Visuelle verständigen, ist eine Begründung dafür, dass für visuelle Erfahrung keine Universalität vorausgesetzt werden kann. Implikationen der Erforschung von Visualitäts- und Wahrnehmungskonzepten für ethnologische Kontexte möchte ich anhand zweier Beispiele aufzeigen.

Im ersten Beispiel geht es um die Erforschung dialogischer Aspekte von Blick im Maghreb.[339] Fanny Colonna geht der Rede vom „Gesicht“ (*el wajh*)[340] nach, genauer, den Redewendungen, die sich um „ein gutes Gesicht haben“ drehen. Es geht dabei um die Entzifferung der Ausdrucksfähigkeit des Gesichts, das innerhalb eines kurzen Moments, im Zuge eines durchdringenden Blicks, das Wesentliche einer Person preisgibt. Diese spontane Einschätzung des Gegenüber aufgrund des „guten Gesichts“ spielt bei ungeplanten Interaktionen zwischen Personen, die sich vorher nicht kannten, eine Rolle. Bei unvorhersehbaren Treffen zwischen zwei Unbekannten kann es zum Beispiel darum gehen, einen Gefallen zu tun, einen Wortwechsel fortzuführen sowie Vertrauen oder Glauben zu schenken. Obwohl dies so gut wie nie explizit verbalisiert werde, sei diese Art, den anderen zu lesen, bei den sozialen Beziehungen im Maghreb doch ständig im Einsatz.[341]

In *el-wajh* schwingt ein reicher semantischer Gehalt mit, der durch die Sprachspiele des kulturellen Umfeldes geprägt ist und unterschiedliche kulturelle Sedimente widerspiegelt: aus der Sprache, der Schriftkultur, den kanonischen Texten und der ara-

337 Martin Jay, *Downcast Eyes: the Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, Los Angeles u. London 1993, S. 9.

338 Ebd.

339 Fanny Colonna, „‚La vie n’est que visages et seuils‘. Réflexions sur l’interaction fugace et le sentiment de commune humanité“, in: *Annuaire de l’Afrique du Nord* 33 (1996), S. 129-141. [„Das Leben besteht aus Gesichtern und Schwellen. Nachdenken über die flüchtige Interaktion und das Gefühl der gemeinsamen Menschheit“, Übersetzung I.L.]

340 Umschrift der Autorin.

341 Dies sei natürlich nicht ohne Verbindung zu einer „normalen“ Ausdrucksfähigkeit der Gesichter, wenn man sie zum Beispiel mit dem Soziabilität in Europa vergleiche.

bischen Wissenschaft sowie ihren mehr oder weniger okkulten Anfängen wie Almanachen, Astrologie und Kosmologie. Dazu kommen Referenzen in Wörterbüchern, dem Koran und den Hadithen. Die *firāsa*[342], die mit Scharfsichtigkeit übersetzt werden kann und von der bereits in „Formen des sozialen Blicks" die Rede war, wird ebenso genannt. Die Bewertungen, die aufgrund von *el-wajh* vorgenommen werden, gehören zur Sphäre des Religiös-Gelehrten, dessen man sich implizit bewusst ist.[343] Dennoch ließen die genannten Bezüge vermuten, dass diese Auffassung von Gesicht nicht ohne ein Bewusstsein für seine semantische Tiefe genutzt werde.

Colonna widmet sich der Frage, wie diesem „Wechselgeld der Soziabilität", das nur in flüchtiger Interaktion zum Einsatz kommt, in wissenschaftlicher Forschung Rechnung getragen werden könne. Die von ihr untersuchten Interaktionen unterscheiden sich von „schweren" Situationen, die durch Struktur, sozialen Rang und soziale Rolle geprägt sind und die üblicherweise Gegenstand soziologischer Forschung sind. Sie zieht die *Anthropologie der Emotionen* heran und beschreibt *el wajh* als Kategorie der Entzifferung der Ausdrucksfähigkeit, bei der es darum geht, was eine Person durch ihre Fähigkeit, sich berühren zu lassen, in einer anderen Person anerkennt. Diese Interaktionen kommen nur unter unvorhersehbaren Umständen in flüchtigen Momenten vor und sind vollständig durch ihre dialogische Natur definiert. Daher verlangten sie von der forschenden Person einen „Zugang durch Erfahrung", bei welchem der Körper, das Nicht-Verbale und die Emotionen einen Rolle spielen.

Als zweites Beispiel für die Erforschung von Visualitäts- und Wahrnehmungskonzepten möchte ich Barbara Keifenheim erwähnen, die die lokalen Konnotationen des Visuellen bei den Kashinawa im Amazonasgebiet von Peru untersuchte, indem sie den Fokus auf die Wechselbeziehung zwischen Ornamentik und Blick richtete.[344] Sie kritisierte die bisherige Ornamentikdebatte zur indianischen Musterkunst, weil diejenigen, die die Ornamentik herstellten und nutzten, in der Forschung „eigentümlich stumm" blieben. Es schien ihr fragwürdig, dass indigene Wahrnehmungkonzepte und Sehgewohnheiten in der kunstethnologischen Ornamentiktheorie nicht berücksichtigt worden waren. Ihre langjährige Beschäftigung mit dieser ethnischen Gruppe ermöglichte es

342 Über *firāsa* als soziale Form des Blicks im Jemen siehe auch Kapitel 1.
343 Ebd., S. 134.
344 Barbara Keifenheim, *Wege der Sinne. Wahrnehmung und Kunst bei den Kshinawa-Indianern Amazoniens*, Frankfurt/M. 2000.

ihr, soziale, linguistische, repräsentationsgeschichtliche, kosmologische und ökologische Bedingungen, die einen Blick kulturell prägen, in die Analyse mit einzubeziehen.

Durch eine „dichte" Kontextualisierung konnte Keifenheim Wechselwirkungen zwischen Ornamentik und Blick im Rahmen lokaler Sinneserfahrungen rekonstruieren. Dabei stieß sie auf ein spezifisches Sehtheorem, demzufolge der Sehsinn als labilster Sinn in der Sinneshierarchie galt. Die Kashinawa sprachen von der Unfähigkeit des „Gesichtssinns", ein verlässliches Bild von der Welt zu vermitteln, zumindest was die alltägliche Wahrnehmung betraf. Nur in Träumen, bei Krankheit oder während ihrer Drogenseancen konnten sie „wahrhaftig sehen".[345] Die „Unzulänglichkeit" des Sehsinns konnte durch eine intersensorielle Verknüpfung, durch die Einbeziehung olfaktorischer oder auditiver Wahrnehmung aufgefangen werden. Die Kashinawa betonten, sich niemals auf einen einzigen Sinn zu verlassen, auch angesichts der Gefahren im Urwald.[346] Keifenheim verortet ihre Arbeit in der *Anthropologie der Sinne*, die die Vormachtstellung des Sehsinns in Frage stellt. Dieser Forschungsansatz regt dazu an, alle Sinne offen zu halten, auch wenn es um ein „visuelles Objekt" geht, und sich vor allem auch auf die Versprachlichungen der Sinneserfahrungen in der untersuchten Lebenswelt einzulassen.

2.3 Weitere konzeptionelle Kontexte der Bilderfahrung

Während die vorhergehenden beiden Unterkapitel Verortungen behandeln, die mit dem filmischen Verfahren, mit Bildern und mit dem Sehen zu tun haben, behandelt dieses Unterkapitel Kontexte, bei denen der Bezug zu Visualität und Bilderfahrung zunächst weniger offensichtlich scheint. Erst in der Kombination einer phänomenologischen Betrachtungsweise von Bildern und einem performativen Forschungsansatz werden „Gender" und „Raum" zu „konzeptionellen Kontexten der Bilderfahrung". Nach der Vorstellung der beiden Konzepte folgen einige grundlagentheoretische Überlegungen zur Konzeption von Wissen, auf denen die Methoden und Arbeitsschritte im Umgang mit dem Datenmaterial in dieser Arbeit beruhen. Welche diese konkret sind, werde ich im letzten Abschnitt vorstellen.

345 Ebd., S. 131.
346 Ebd., S. 90.

Geschlechterspezifische Räume und Gender

Eine junge Frau in Sanaa verkleidet sich als Mann und kann so mit ihrem Bruder auf dem Moped auf den Straßen der Stadt eine Runde drehen. Eine andere geht mit einem Turban um den Kopf und einem Schnurrbart im Gesicht auf die Straße, obwohl sie dort sonst den Gesichtsschleier trägt. Ihr Betreten einer weiblichen Feier wird in diesem Aufzug zum Vabanquespiel. Solche Erzählungen sanaanischer junger Frauen, die ich in vielen Varianten aus zweiter oder aus erster Hand gehört habe, stellen eine populäre Erzählfigur dar. Diese Geschichten geben wieder, wie lokales Wissen um die soziale Konstruktion von „Geschlecht" kreativ umgemodelt wird.[347] Diese Beispiele regen dazu an, verstehen zu wollen, warum eine Frau das macht, was sie dazu antreibt, welche Intentionen sie damit verfolgt und welche Vorstellungen sie mit Begriffen wie „Frauen", „Männer", „draußen", „Moralität" etc. verbindet. Für solch ein Vorhaben muss man Konzepten von Gender, sozialem Raum und Performativität hinzuziehen.

Der Begriff Gender entwickelte sich aus der Frauenforschung heraus. In den USA erschienen während der Frauenbewegung Mitte der 1970er Jahre zwei Sammelbände, die die „feministische Wende" innerhalb der Ethnologie markierten. Der eine, *Women, Culture and Society*[348], ging von der Prämisse aus, dass Frauen in allen Kulturen der Welt eine weniger angesehene Rolle spielen als Männer. Den Frauen wurde eine Nähe zur Natur zugesprochen und ihre (re)produktive Tätigkeit wurde einer weniger angesehenen privaten Sphäre zugeteilt, während die Arbeit der Männern als kulturschaffend und produktiv galt. Die Unterdrückung von Frauen wurde darin als anthropologische

347 Soweit mir bekannt, gibt es dazu bisher keine wissenschaftlichen Forschungen. Ich habe dazu einen Kurzfilm gemacht, *Der Junge, der ich ist*, bisher eine Rohfassung. Der Film basiert auf einem kleinen Stapel Fotos einer Frau in Sanaa, die die Fotos unter ihrem Kleid hervorgeholte, um sie mir zu zeigen. Sie ist darauf als junger Mann verkleidet. Jetzt, Jahre später, verkleidet sie sich auch für mich als Mann und lässt sich so von mir filmen, obwohl sie sonst in der Öffentlichkeit den Gesichtsschleier trägt und ich ihr Gesicht nicht filmen darf. In einer Tonaufnahme berichtet sie mir über diese Erlebnisse. Dies sind die wesentlichen Elemente des Films. Die alten Fotos zeigen sie im Haus mit Mitgliedern ihrer Familie. Wir sehen zum Beispiel einen Sohn mit seinem Vater. Wenn ich sie in ihrer Verkleidung als Mann filmen kann, vereinfacht das dennoch nicht die Grenzziehung zwischen Darstellbarem und Nicht-Darstellbarem, zwischen Zeigbarem und Nicht-Zeigbarem in einem Film, sondern verkompliziert sie noch, denn die Lust am Verkleiden kann zwar Freunde und Familie erheitern, darf jedoch nicht öffentlich bekannt werden und der Familie zuzuordnen sein.

348 Louise Lamphere u. Michelle Zimbalist Rosaldo (Hg.), *Women, Culture and Society*, Stanford 1974.

Konstante analysiert und mit der Differenz „häuslich versus öffentlich“ begründet. Der zweite Sammelband, *Toward an Anthropology of Women*[349], vertrat eine historisierende Anthropologie: Geschlechtliche Asymmetrien wurden vornehmlich als Auswirkung historischer Konstellationen gesehen, hauptsächlich der Ausbreitung eines westlichen Patriarchats im Zuge der Kolonisierung der Welt. In diesem Band wurden spezifische historische Machtverhältnisse untersucht.

Um die Beziehungen der Geschlechter untereinander zu untersuchen, die jetzt nicht länger auf anthropologische, biologische oder psychologische Gegebenheiten zurückgeführt wurden, tauchte „Gender“ als Analysekategorie auf: „Mit Hilfe dieser Analysekategorie wurde versucht, das Phänomen der Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern zu erfassen, ohne an dem problematisch gewordenen Postulat einer gemeinsamen ‚weiblichen‘ Erfahrung oder einer universellen Unterdrückung von Frauen festzuhalten.“[350] Die Unterschiede von Frauen untereinander gerieten in den Blick sowie die „Logik“, auf der der Ausschluss von Frauen basiert.

Es fand ein Perspektivwechsel in der anthropologischen Geschlechterforschung statt, und weibliche Macht sowie weibliche Handlungsräume sind wichtige Leitthemen geworden. Anhand empirischer Ergebnisse wurde argumentiert, dass eine weibliche Handlungssphäre, die für Männer mehr oder weniger unsichtbar und jenseits ihrer Kontrolle ist, für Frauen eine bestimmte Art von Macht bedeuten kann und dass getrennte Bereiche im Zeichen der Komplementarität anstatt eines hierarchischen Geschlechterverhältnisses existieren können.[351]

Genderforschungen in postkolonialen Kontexten, so Aihwa Ong und Michael Peletz, betrachten Gender als fluiden, kontingenten Prozess, der durch Auseinandersetzung, Ambivalenz und Wandel charakterisiert ist.[352] Es wird dabei besonders in Betracht gezogen, welche Verbindungen zwischen den Geschlechterbedeutungen und den „materiellen“ Bedingungen bestehen, die Gemeinschaft, Nation, Identifikation und Abgrenzung formen. Gender ist nicht nur verhandelbar, sondern auch ständig im Entstehen und Sich-Entfalten begriffen.

349 Rayna Reiter, *Toward an Anthropology of Women*, New York 1975.
350 Hof, S. 13.
351 Gisela Völger (Hg.), *Sie und Er, Frauenmacht und Männerherrschaft im Kulturvergleich*, 2-bändige Materialiensammlung zu einer Ausstellung des Rautenstrauch-Joest-Museums, Köln 1997.
352 Aihwa Ong u. Michael Peletz, *Bewitching Women, Pious Men: Gender and Body Politics in Southeast Asia*, Berkeley 1995, S. 1.

Bereits Mitte der 1970er Jahre wurden angesichts des dialektischen Verhältnisses zwischen den weiblichen und männlichen Lebenswelten die Kategorien für die Erforschung „männlicher Bereiche“ wie Politik, Ökonomie und Religion in Frage gestellt. Cynthia Nelsons wegweisender Artikel „*Public and Private Politics*“[353] zeigte, wie konventionelle westliche Vorstellungen von Macht, die dem wissenschaftlichen Verständnis von Politik zugrunde liegen, den Blick dafür verstellen, wie Frauen in der Gesellschaft partizipieren. Nelson stellte eine Reihe von Fragen, die sich aus der extremen Situation vieler Frauen im Nahen Osten ergaben: „Wie erleben Frauen die Geschlechtertrennung und wie erhalten sie sie aufrecht? Wie und warum scheinen sie in diesem System zu kooperieren, das offensichtlich ungleich ist [...]? Wie tragen sie dazu bei, das System zu reproduzieren oder zu untergraben?“[354] Diese und ähnliche Fragen sind bis heute aktuell und haben eine reiche Vielfalt an komplexen Beschreibungen von männlich-weiblichen Beziehungen in der arabischen Welt hervorgerufen.[355] Über Frauen wurde nun zunehmend als Akteurinnen in unterschiedlichen Bereichen geforscht: auf dem Arbeitsmarkt, als wirtschaftliche Akteurinnen, als Teilhabende an nationalistischen Projekten, in populären Bewegungen oder im Rechtssystem. Immer wieder wird dabei der Zusammenhang zwischen „Frauen“ bzw. „Weiblichkeit“ und „öffentlichem Raum“ (*public sphere*) betont.

Einige Räume, die für Formen der Soziabilität in Sanaa charakteristisch sind, beschrieb ich bereits in „Soziales Gefüge“. Anhand der Arbeiten von Gabriele vom Bruck und der Beschreibungen eigener Erfahrungen beim Filmen zeigte ich, dass der Raum im Haus niemals eindeutig privat oder öffentlich ist, da es sowohl innerhalb als auch außerhalb des Hauses die moralischen Codes und praktischen Aktivitäten sind, die den sozialen Raum bestimmen.

Diese Bemerkungen zu Räumen in Sanaa beruhen auf einem akteurszentrierten Modell von sozialem Raum. Henri Lefèbvre hat die Zusammenhänge zwischen sozialen Praxen und Raum detailliert beschrieben.[356] Raum ist nach Lefèbvre nicht unbe-

353 Abu-Lughod zitiert Cynthia Nelson, „Public and Private Politics: Women in the Middle Eastern World“, in: *American Ethnologist*, 1, No. 3 (August 1974), S. 551-563. Abu-Lughod, „Anthropology’s Orient“, S. 106.
354 Ebd. [Übersetzung I.L.]
355 Lila Abu-Lughod hat mit ihrer eigenen Dissertation *Veiled Sentiments* von 1986 dafür ein Beispiel gesetzt.
356 Henri Lefèbvre, *The Production of Space*, Oxford 1991/(1974).

weglich, neutral und eine vorgängige Tatsache, sondern eher eine fortwährende Produktion räumlicher Beziehungen. Er untersuchte die Auseinandersetzungen um die Bedeutung von Raum, den widersprüchlichen, konfliktreichen und schließlich politischen Charakter des Prozesses der „Raumproduktion". Auf Lefèbvre bezog sich auch Doreen Massey, die Genderaspekte in ihren Theorien zu Raum stark machte.[357] Nach Massey ist Raum von geschlechterrollenspezifischen Zuschreibungen durchdrungen und zeichnet sich dadurch aus, nicht statisch zu sein. Die Beobachterin ist unvermeidlich Teil der Welt (des Raumes), den sie beobachtet. Das wiederum bedeutet, dass jener die Beobachterin mit konstituiert und die Beobachterin/der Beobachter ihn. Somit gibt es notwendigerweise eine Vielfalt verschiedener Räume oder Zugriffe darauf.

Bei der Beschreibung sozialer Räume in Sanaa habe ich schon mehrmals den Begriff der Geschlechtersegregation benutzt. Das ist jedoch nicht unproblematisch. Geschlechtersegregation beschreibt die geschlechterbezogene Verteilung von Status, Macht, Wissen und Ökonomie und die symbolische Zuordnung von Lebensräumen. Sie kann ganz unterschiedlichen Charakter haben, zum Beispiel verpflichtenden oder freiwilligen. Geschlechtersegregation schließt oft räumliche Trennung ein, etwa in Schulen, Universitäten, Gefängnissen, Saunen, Umkleidekabinen, Studentenwohnheimen oder Duschen in öffentlichen Bädern. Auch Arbeitsbereiche und Arbeitsbedingungen lassen sich unter dem Aspekt der Geschlechtersegregation betrachten.

Der Mittlere und Nahe Osten, bzw. die islamische Welt standen und stehen unter besonderer Beobachtung, was die Geschlechtertrennung angeht. Das führt dazu, dass der Begriff manchmal kontrastiv als Fremdzuschreibung gebraucht wird, als ob Geschlechtersegregation mit dem „Westen" nichts zu tun hätte. „Geschlechtersegregation" wird dann der „fremden" Gesellschaft als Attribut zugeschrieben, als Begriff asymmetrischer Fremdbeschreibung. Des Weiteren ist im Deutschen, anders als im Englischen, der Begriff „Gender"segregation – oder entsprechend „Gender"trennung – nicht gebräuchlich, obwohl die Analysekategorie „Gender" sich in den 1990er Jahren auch im deutschen Sprachraum verbreitet hat.

357 Doreen Massey, *Space, Place and Gender*, Cambridge u.a. 1996.

Über Geschlechtersegregation ist in den letzten 15-20 Jahren ebenfalls oft im Kontext eines „islamischen Revivals“ gesprochen worden, auch im Verbund mit einem neuen Trend zur Verschleierung, „*new veiling*“. Dem wird sowohl in Studien zum Mittleren und Nahen Osten[358] als auch in Forschungen zu europäischen Migrationsgesellschaften nachgegangen.[359] Es ist auch von alternativen Öffentlichkeiten die Rede, die neu gestaltet oder geschaffen werden. Zum Beispiel wird zwischen „säkularer Öffentlichkeit“ und „religiöser Öffentlichkeit“ unterschieden. Dabei wird oft in theoretisch unangemessener Weise auf vorgefassten Zuschreibungen von privat/Frau, öffentlich/Mann beharrt.[360]

Daher möchte ich die Herausforderung unterstreichen, Geschlechterverhältnisse in islamischen Gesellschaften differenziert zu beschreiben und dabei dichotomisierende Zuschreibungen von weiblich/privat und männlich/öffentlich zu durchbrechen. Mein Vorschlag wäre, die Begriffe „Privatheit“ und „Öffentlichkeit“ so weit wie möglich zu suspendieren, um sich im Sinne einer relationalen Hermeneutik (dazu mehr in „Transkription, Übersetzung und Interpretation“) auf lokale semantische Felder und Bedeutungssysteme einzulassen.

Im Jemen wurde der Begriff „Gender“ im universitären Kontext zunächst als Lehnwort aus dem Amerikanischen eingeführt (*ǧandar*). Der Begriff selbst sowie seine Einfüh-

358 Zum Beispiel: Fadwa El Guindi, *Veil: Modesty, Privacy and Resistance*, Oxford 1999; Macleod, Arlene Elowe, *Accommodating Protest. Working Women, the New Veiling and Change in Cairo*, New York 1991; Karin Werner, *Between Westernization and the Veil: Contemporary Lifestyles of Women in Cairo*, Bielefeld 1997.

359 Zum Beispiel: Ludwig Ammann u. Nilüfar Göle (Hg.), *Islam in Sicht. Der Auftritt von Muslimen im öffentlichen Raum*, Bielefeld 2004.

360 Insbesondere Ludwig Ammann essentialisiert den Zusammenhang zwischen „Privatheit“ und muslimischer Weiblichkeit. [„Privatsphäre und Öffentlichkeit in der muslimischen Zivilisation“, in: ebd., S. 69-117]. Über den Auftritt einer türkischen Parlamentarierin, die zu ihrer Vereidigung mit Kopftuch erscheint, schreibt er: „[Sie ist] stolz, in der Öffentlichkeit einen Rest von Privatsphäre zu bewahren, indem sie ihren Körper vor den neugierigen Blicken Fremder abschirmt.“ S. 70. Er beschreibt eine „gespenstische Erinnerung an Schwellen“, als ob „Schwellen“ ein Relikt aus einer dunklen, islamischen Vorzeit wären und nicht etwa eine anthropologische Konstante. S. 70. Ammann evoziert „[....] Erinnerungen an weibliche Abgeschlossenheit und Geschlechtertrennung – Gegebenheiten, die die kemalistische Revolution im Zeichen ihres großen ‚Zivilisierungsprojekts‘ der Verwestlichung des Landes schon vor langer Zeit abgeschafft hatte.“ S. 70. In seiner „Untersuchung der *traditionellen* Muster von Privatheit und Öffentlichkeit in muslimischen Städten“ extrahiert er ein „traditionelles Muster“, das schon das „Stadt- und Dorfleben“ in vorislamischer Zeit betroffen hätte. Dieses stülpt er der heutigen Situation von Muslim/innen zum Beispiel in der Türkei und in der europäischen Migration über. Als „neuste Erkenntnis“ zur Unterscheidung zwischen Privatsphäre und Öffentlichkeit, so Ammann, böte die feministische Frauenforschung die Zuweisung des öffentlichen Raumes an den Mann und des privaten Raumes an die Frau als Modell an.
S. 74.

rung und Benutzung wurden zum Anlass für Auseinandersetzungen um Geschlechterrollen und Geschlechterbedeutungen zwischen einem bestimmten akademischen Milieu und anderen gesellschaftlichen Kräften.[361] Inzwischen wird in jemenitischer soziologischer Literatur der Begriff *ǧinz iǧtimāʿī* verwandt, eine wörtliche Übersetzung von „sozialem Geschlecht".[362] Die Kämpfe um die Adaptation und das Verständnis des Genderbegriffs im Jemen haben gezeigt, dass in der Genderforschung die Herangehensweise an die Geschlechterdifferenz selbst zur Diskussion gestellt werden muss. Daran kann im Sinne des dekonstruktivistischen Verständnisses von Gender nach Judith Butler angeknüpft werden: „Meine Haltung ist, dass keine einfache Definition von *gender* genügen wird und dass die Fähigkeit, die Reisen dieses Begriffs durch die öffentliche Kultur zu verfolgen, wichtiger ist als eine strikte und anwendbare Definition."[363] Butler versteht Gender als eine fortwährende Frage nach der Konstruktion und Bedeutung der Geschlechterdifferenz.

Die Unterscheidung zwischen *sex* und *gender* als dem biologischen und dem sozialen Geschlecht ist auf vielfache Weise problematisiert worden. So spiegelt dieses Konzept zum Beispiel das in die abendländische Geistesgeschichte eingeschriebene dualistische Prinzip von Natur/Kultur und Körper/Geist, mit den Bedeutungsverknüpfungen von Geist/Männlichkeit und und Körper/Weiblichkeit wider.[364] Den dekonstruktivistischen Theoretikerinnen und Philosophinnen ist es ein Anliegen, geschlechtliche Differenz mit Bezug auf den Körper neu zu denken, und sie stellen sich dabei vor allem gegen diese Dualismen physisch/geistig, Körper/Geist. So kritisiert zum Beispiel Elisabeth Grosz die Vorannahme der „Natürlichkeit" des Körpers, seines fundamental biologischen und vor-kulturellen Status, nach dem der Körper unveränderbar, passiv und

361 Zur Begriffsgeschichte von *ǧandar* im Jemen siehe Margot Badran „Gender: Meanings, Uses and Discourses in Post-Unification Yemen" (Teile 1, 2 u. 3), in: *Yemen Times* 25-27 (2000). Die Anschuldigungen gegen die Benutzung des Begriffs führten zur Schließung des *Empirical Research and Women's Studies Center*, einem Kooperationsprojekt zwischen der *Women's Study Unit* der *Sanaa University* und der Botschaft der Niederlanden. Die Leiterin des Centers, Raʾūfa Ḥassan, ging nach der Schließung ins ägyptische Exil.

362 So eine jemenitische Publikation, in der jemenitische Wissenschaftler versuchen, zu vermitteln und die Wogen zu glätten: Aḥmad Šuǧāʿ ad-Dīn u. Ḥamūd al-ʿŪdī, *an-nauʿ al-iǧtimāʿī fī-l-muǧtamaʿ al-ʿarabī wa-l-islāmī. maʿ dirāsa taṭbīqīya ʿalā-l-muǧtamaʿ al-iamaī* [*Das soziale Geschlecht in der arabischen und islamischen Gesellschaft. Mit einer empirischen Studie zur jemenitischen Gesellschaft*]. Sanaa 2006.

363 Judith Butler, „Das Ende der Geschlechterdifferenz?", in: Jörg Huber (Hg.). *Konturen des Unentschiedenen*, Interventionen Band 6, Basel [u.a.] 1997, S. 25-43, S. 33f.

364 Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 31.

unter wissenschaftlichen, regulierten Bedingungen veränderbar verstanden wird.[365] Grosz bestreitet, dass es auf der einen Seite diesen „realen", physischen Körper gebe und auf der anderen Seite seine verschiedenen kulturellen und historischen Repräsentationen. Vielmehr sei die Art und Weise der Wahrnehmung von Körper hauptsächlich in den vorherrschenden gesellschaftlichen Konzeptionen der Beziehungen zwischen den Geschlechtern begründet.[366] Die Repräsentationen und kulturellen Einschreibungen konstituierten die Körper mit und hülfen dabei, sie als solche zu erschaffen.

Grosz bezeichnet somit als eine wesentliche Eigenschaft menschlicher Körper ihre Offenheit zu kultureller Vervollständigung. Sowohl die Sprache, in der über Körper gesprochen wird, als auch die unterschiedlichen Kategorien wissenschaftlicher Disziplinen, in denen Körper erforscht werden, haben greifbare Auswirkungen auf die Körper. Körper sind nicht statisch, sie funktionierten interaktiv und produktiv: „They act and react. They generate what is new, surprising, unpredictable."[367] Grosz beschreibt die Fähigkeit der Körper, die Rahmen, die sie einzubinden versuchen, zu dehnen. Dies signalisiert die „Durchlässigkeit" der Frage nach sexueller Differenz und „ihre Weigerung, die Grenzen zwischen privat und öffentlich, innen und außen, Wissen und Genuss, Macht und Begehren zu respektieren"[368]. Die dekonstruktivistischen Theoretikerinnen und Philosophinnen evozieren keinen vorkulturellen, vor-sozialen oder vorsprachlichen „reinen" Körper, sondern den Körper als soziales und diskursives Objekt, der in eine Ordnung von Begehren, Bedeutung und Macht eingebunden ist.

Butler führte den Begriff der „Performativität" ein, der dazu beiträgt, die Trennung zwischen Geist und Körper anders als dichotom zu denken. Er bezieht sich sowohl auf die körperliche Aufführung von Geschlecht als auch auf dessen diskursive Konstruktion durch Benennungen und Anrufungen. Performativität im Sinne Butlers verweist auf die normative und normierende Zitatförmigkeit sozialer Praktiken. Im Vollzug performativer Prozesse und Praktiken werden Gender-Wirklichkeiten konstituiert.[369] Ein metaphorischer Wiederholungsprozess hebt dabei sowohl auf Aspekte des Bewusstseins, wie zum Beispiel auf Meinungen, Diskurse, Rollen, Identitäten und

365 Vgl. Elisabeth Grosz, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington u. Indianapolis 1994.
366 Ebd., S. x.
367 Ebd., S. xi.
368 Ebd.
369 Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter.*

Zuordnungen ab, als auch auf körperlich erfahrbare Erschütterungen, auf Gefühle, Stimmungen und Gestimmtheiten.[370]

„Performativität" geht zum einen auf den Begriff „*performative*" des Sprachphilosophen John L. Austin zurück. In seiner Sprechakttheorie werden Äußerungen als performativ bezeichnet, wenn sie den Akt, den sie formelhaft benennen, indem sie ihn benennen auch vollziehen. Sprechen wird dabei als ein Handeln begriffen, das Tatsachen schafft.[371] Die Frage, die sich bezüglich dieser Performativa stellt, ist, unter welchen Bedingungen die jeweilige Sprachhandlung gelingt. Sie gelingt nur dann, wenn das wechselseitige Wissen der Handlungspartner/innen um den Verpflichtungscharakter des performativen Sprechens und der sozialen Rahmenbedingungen gegeben ist. Das geschieht dort, wo Menschen kulturelle, gesellschaftliche und andere Normen und Konventionen untereinander teilen.

Weitere Wurzeln hat der Begriff „Performativität" im Theater, in der Kunst und in der ethnologischen Ritualtheorie. Der Fokus auf Performanz und Performativität wertet kulturelle Darstellung auf. Er betont den Aufführungs- und Inszenierungscharakter sozialer Praktiken. Viele öffentlich wahrnehmbare Objekte, Handlungen oder enthüllende Vorfälle, die von den Angehörigen einer Kultur geteilt werden, können als symbolische Praxen zwischen den Menschen betrachtet werden. Das betrifft auch Praxen des Bildergebrauchs. Die Perspektive des Performativen geht davon aus, dass kulturelle Phänomene und Prozesse neue Wirklichkeiten hervorbringen und nicht lediglich als Zusammenhänge von Zeichen zu begreifen sind, die es zu verstehen gilt. In performativen Ansätzen wird versucht, einen konkreten Zugang zur gelebten Erfahrung zu gewinnen. Es reicht nicht, die Bedeutung einzelner Symbole zu dechiffrieren. Anstatt dessen werden Einblicke in den Prozess der Symbolisierung selbst gesucht. Dazu passt Victor Turners sprachliches Bild, „die Symbole gewissermaßen in Bewegung einzufangen"[372]. In diesem Sinne verstehe ich den filmischen Zugang.

Die Erkenntnis über den performativen Charakter von Sprache erfuhr vor allem in der Kultur- und Gendertheorie eine radikale Erweiterung. Der Ritualbegriff in der Eth-

370 Vgl. Haller, *Gelebte Grenze Gibraltar*, S. 20.

371 John L. Austin, *How to Do Things with Words* (Vorlesungsreihe im Jahr 1955) [deutsche Veröffentlichung: *Zur Theorie der Sprechakte*, Stuttgart 1979]. Beispiele für diese performative Funktion von Sprache sind staatliche und kirchliche Vollzugsformeln wie, „Ich taufe Dich hiermit auf den Namen... ". Im Laufe seiner Vorlesungsreihe kam Austin zu der Erkenntnis, dass fast jede Äußerung einen Aspekt hat, der sie zur Handlung macht.

372 Victor Turner, *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt/M. 1989, S. 33.

nologie wurde ausgeweitet und auf symbolische Kommunikation durch ritualisiertes Handeln im Alltag angewandt. So wird in Bezug auf komplexe (zum Beispiel medial global vernetzte) Gesellschaften von sozialen Performanzen gesprochen, die ritualisierte Elemente beinhalten. Durch diese Performanzen stellen Akteur/innen für eine Öffentlichkeit die Bedeutung ihrer sozialen Situation dar. Sie bringen darin zum Ausdruck, wie sie ihr Verhalten von anderen verstanden wissen wollen. Das muss nicht unbedingt der Bedeutung entsprechen, die es für sie selbst hat. Zur Produktion symbolischer Bedeutung benutzen die Akteur/innen bestimmte Mittel:

> In order to perform a cultural text before an audience, actors need access to the mundane material things that allow symbolic projections to be made. They need objects that can serve as iconic representations to help them dramatize and make vivid the invisible motives and morals they are trying to represent. This material ranges from clothing to every other sort of „standardized expressive equipment" […]. Actors also require a physical place to perform […] the means to assure the transmission of their performance to an audience.[373]

Zwischen Gesicht, Verschleierung und dem Umgang mit Bildern kommunizieren verschiedene symbolische Praxen Bedeutungen zwischen Menschen, sowohl im Alltag als auch in besonderen Lebenssituationen. In diesem Projekt ist das „Paradigma Performativität"[374] im Hinblick auf mehrere der genannten Bezüge von Belang, erstens bezüglich der Handlungsmacht der Sprechakte, zweitens der Diskursivität und Pragmatik von Gender und drittens der Rahmungen und „Räume" der Kommunikation.

Im anfangs genannten Beispiel, in dem junge Frauen sich als Männer verkleiden und zum Beispiel auf dem Moped eine Runde drehen, lässt sich das subversive Potenzial des Performativen deutlich erkennen. Die Performanz kann auch in einem nicht-konventionalen Kontext funktionieren, zu dem sie nicht gehört.[375] In dem Beispiel tritt auch der Aspekt der Theatralisierung und Materialisierung von Performativität/Performanz in Erscheinung, der innerhalb der Theaterwissenschaften und der Kultur- und Medienwissenschaften aufgegriffen wurde. Das zugleich unernste und ernste Spiel

373 Jeffrey C. Alexander, „Cultural pragmatics: Social performance between ritual and strategy", in: *Sociological Theory* 22, 4 (Dezember 2004), S. 527-573, S. 532.

374 Siehe Walburga Hülk, „Paradigma Performativität?", in: Marijana Erstić et al. (Hg.), *Avantgarde – Medien – Performativität. Inszenierungs- und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld 2005, S. 1-17.

375 Butler macht diese Aussage zu Sprechakten, doch sie lässt sich auf nicht-sprachliche Performanz übertragen. Judith Butler, *Hass spricht*, Frankfurt/M. 2006/[1997], S. 252.

kann die performativen Gesetze aushebeln, mit denen – nach Judith Butler – schon am Anfang eines menschlichen Lebens das soziale Geschlecht konstituiert wird.

Soziale Repräsentationen und Wissen

Die Theorie der sozialen Repräsentationen behandelt soziales Wissen, bzw. Alltagswissen, das „aus einem spezifischen Netz gemeinsam geteilter und einer bestimmten Menschengruppe eigener Begriffe, Bilder und Glaubensinhalte besteht [....], die wir gemeinsam produzieren und reproduzieren“[376]. Sie beschäftigt sich mit der Konstruktion und Transformation sozialen Wissens im Verhältnis zu unterschiedlichen gesellschaftlichen Kontexten. Serge Moscovici baute mit den „sozialen Repräsentationen“ auf Durkheims „kollektiven Repräsentationen“ auf.[377] Während bei den Letzteren die Reaktion sozialer Akteure auf eine unveränderliche Umgebung aus „sozialen Fakten“ im Vordergrund steht, werden bei den Ersteren die Aspekte der Entwicklung und Veränderung betont. Der Begriff „soziale Repräsentationen“ stammt aus der Sozialpsychologie, hat jedoch eine wichtige Position in den Sozial- und Geisteswissenschaften eingenommen. Repräsentation wird als fundamentaler Prozess allen menschlichen Lebens verstanden, der der Entwicklung des Geistes, des Selbst, der Gesellschaften und Kulturen zugrundeliegt. Sie entsteht aus den Verflechtungen zwischen dem Selbst, den Anderen und der Objekt-Welt. Soziale Repräsentationen stehen sowohl für eine Theorie als auch für ein Phänomen. Als Theorie unterstützen sie die Beschreibung davon, wie soziales Wissen produziert und in Kommunikationsprozessen und sozialer Interaktion verändert wird. Als Phänomen bezeichnen sie eine Vielzahl empirischer Regelmäßigkeiten, die Ideen, Werte und Praktiken sozialer Gruppen bezüglich spezifischer gesellschaftlicher Objekte umfassen sowie die damit verbundenen kommunikativen Prozesse.[378] Für die Kontextualisierung von Wissen stehen Dimensionen der Repräsentation, die nach dem Wer, Wie, Warum, Was und Wozu fragen.

376 Serge Moscovici, „Vorwort“, in: Wolfgang Wagner, *Alltagsdiskurs. Die Theorie sozialer Repräsentationen*, Göttingen u.a. 1994.
377 Zu „Soziale Repräsentationen“ siehe Robert M. Farr u. Serge Moscovici (Hg.), *Social Representations*, Cambridge u.a., 1984; Denise Jodelet (Hg.), *Les représentations sociales*, Paris 1989; Sandra Jovchelovitch, *Knowledge in Context. Representations, Community and Culture*, London u. New York 2007.
378 Jovchelovitch, *Knowledge in Context*, S. 45.

Repräsentation ist nach dieser Theorie das Fundament aller Wissenssysteme. Durch die Entstehung, Entwicklung und Verwirklichung von Repräsentation im gesellschaftlichen Leben wird Wissen demnach an Personen, Gemeinschaften, Lebenswelten gebunden.[379] Dies ist eine Abkehr von Wissen als ein abgelöst vom Menschen existierendes Gut, das nur erlangt werden kann, wenn man es von den Illusionen unserer Wahrnehmung, Kultureinflüssen, politischen Interessen oder Gefühlen befreit.[380] Sandra Jovchelovitsch stellt deshalb einen sozialpsychologischen Zugang zu Wissen vor, der Wissen in den Kontext persönlicher, interpersönlicher und soziokultureller Lebenswelten stellt, in denen es produziert wurde.

Jovchelovitchs wichtigstes Argument ist, dass Wissen zu Modalitäten der Repräsentation in Bezug gesetzt werden muss, die sich zum Beispiel auf die spezifische Form der „Öffentlichkeit" (*public sphere*) und auf „kulturelle" Faktoren einer Gemeinschaft beziehen. Indem Mitglieder einer Gemeinschaft sich auf bestimmte Beziehungen und Kommunikationsarten einlassen, definieren sie die Form der öffentlichen Sphäre und das soziale Wissen, das ihrer Gemeinschaft eigen ist.[381] Eine weitere These besagt, dass unterschiedliche Modalitäten der Repräsentation unterschiedliche Formen von Wissen ermöglichen. So wird Wissen ein plurales, heterogenes Phänomen, das vielfältige Rationalitäten umfasst, deren Logik nicht durch eine transzendentale Norm definiert ist, sondern durch die Pragmatik des Kontextes.

Die Heterogenität von Wissen beinhaltet auch die Abkehr von einer verbreiteten Repräsentation von Wissen als einer progressiven Skala, auf der überlegene Formen von Wissen niedrigere Formen ersetzen. Nur sehr wenigen – wenn überhaupt irgendwelchen – Repräsentationen gelingt es, sich als „Wahrheit", als wahre Darstellung der Welt, zu etablieren.[382] Auch wenn in einer Kultur ein hoher Grad an Übereinstimmung

379 Innerhalb der Psychologie steht dieses Konzept im Widerspruch zu einem Feld von Psychologieschulen, in denen die Tendenz herrscht, Repräsentation auf einen rein individuellen, kognitiven Prozess zu reduzieren, der Aspekte von Pathos und Ethos vermissen lässt. Es sind hingegen die Sozial- und Entwicklungspsychologen, die in ihren theoretischen und empirischen Arbeiten betonen, dass das Phänomen der Repräsentation sowohl symbolisch als auch sozial ist.

380 Jovchelovitch, *Knowledge in Context*, S. 1.

381 Ebd., S. 76.

382 Ebd., S. 10. Bezüglich der Menschenrechte wird zum Beispiel in feministischen Analysen argumentiert, dass diese ein „Wahrheitsregime" (*regime of truth*) darstellen, dessen konzeptueller Apparat so mächtig sei, dass sie als „Wahrheit" erscheinen und als „natürlich" angesehen werden. Es wird gefordert, solche „Wahrheitseffekte" dort, wo sie auftreten, zu „ent-naturalisieren", denn die Debatte über die Universalität des Diskurses über Menschenrechte lasse uns vergessen darüber nachzudenken, wie etwas universal *wird*. Siehe Wendy S. Hesford u. Wendy Kozol, *Just Advocacy? Women's Human Rights, Transnational Feminisms, and the Politics of Representation*, New Brunswick, NJ u.a. 2005.

bezüglich bestimmter Repräsentationen herrscht, zeigt doch die Geschichte immer wieder, dass es einen gewissen Prozentsatz an Personen gibt, die damit nicht übereinstimmten oder alternative Repräsentationen verbreiteten. An Disputen über Repräsentationen wird die prekäre und instabile Natur unserer Definitionen sichtbar.

Die auf Serge Moscovici zurückgreifende Theorie der sozialen Repräsentationen ist durchdrungen von der Frage, wie Unterschieden in Wissensformen und ihren Veränderungen Rechnung getragen werden kann. Für ihn war zentral, wie Gemeinschaften, in unterschiedlichen Kontexten und unter verschiedenen kulturellen Rahmenbedingungen, ihr Wissen über die Welt konstruieren. Bereits vor Moscovici gab es Ansätze, die sich gegen die Dekontextualisierung menschlichen Wissens wandten, zum Beispiel aus der phänomenologischen Tradition heraus, der die Theorie der sozialen Repräsentationen viel verdankt. Die Phänomenologen haben gezeigt, dass wir zugehören, bevor wir überhaupt darüber nachdenken können, dass wir Wissen besitzen.

> ... we actually *belong*: belonging, not knowing, is where we all start from. We belong to a culture, to a society, to a family, to a historical time, and this belonging frames the knowledge we construct from the outset. [....] The embodiment of psychological and social structures frames perception and thus knowledge. Therefore, even if we think about knowledge as primarily produced by the individual subject, we need to think of this individual subject as herself a multidimensional context comprising a body and a psychological make-up that are socially, culturally and historically located.[383]

Auf diese Annahmen stützt sich die Theorie der sozialen Repräsentationen. Sie weist auf die Ortsgebundenheit allen Wissens hin, denn Wissen – im Plural – sind nicht unabhängige Systeme, sondern sind im Gegenteil abhängig von Kontexten und mit Lebensweisen verflochten.

Allerdings kommt die Theorie der Sozialen Repräsentationen, durch Jovchelovitch rezipiert, fast ohne Hinweis auf den Körper aus. Im ausführlichen Index des zitierten Buches ist „Körper“ (*body*) nicht erfasst. Es gibt kein Stichwort zu „Geschlecht“ oder „Gender“, obwohl sich bei Betrachtung von geschlechterpezifischen Repräsentationen sehr häufig unterschiedliche Wissensformen ausmachen lassen. Um einer „Geschlechterblindheit“ bei der Theoriebildung vorzubeugen, muss die Theorie um Gender und um Aspekte des Körpers ergänzt werden.

383 Jovchelovitch, *Knowledge in Context*, S. 48.

In der Ethnologie trat die „Repräsentationsthematik“ in den 1980er Jahren in den Vordergrund[384], und damit lässt sich an die Theorie der sozialen Repräsentationen anknüpfen. Die Fragen nach dem Wer, Wie, Was und Wozu der Repräsentation wurden auf die Tätigkeiten des Ethnologen/der Ethnologin bezogen: *Wer* forscht, *wer* schreibt, für *wen*, mit *welchem* Ziel? Durch diese Fragestellungen wurde die ethnologische Forschung, bzw. die Kulturforschung, als eine soziale Praxis der kulturellen Begegnung neu bestimmt.[385] Dieser Umbruch wurde als „Krise der Repräsentation“ bekannt. Mit jeder ethnographischen Darstellung steht man vor dem Problem des *othering*, der kulturellen Distanzierung und Verfremdung des Anderen.[386] Wir beschreiben die „Anderen“ im Rahmen unserer kulturellen Codes und Wörter und verbreiten und vermitteln die darin implizierten Interpretationen und Typisierungen. Die Darstellungen der Anderen – ob in Text oder im Bild – können immer nur „stellvertretende Repräsentationen“ sein.

In der Wissenssoziologie unterscheidet Alfred Schütz zwischen Konstruktionen erster und und zweiter Ordnung.[387] Den Konstruktionen des alltäglichen Denkens stellt er die „Struktur sozialwissenschaftlicher Konstruktionen“ gegenüber, die er „Konstruktionen zweiter Stufe“[388] nennt. Sie bauen auf den primären Konstruktionen auf, die im Alltag verwendet werden. Die primären Konstruktionen sind bei Schütz Sinnbildungen, die Menschen in ihrer Lebenswelt, in „der Welt der natürlichen Einstellung“[389], vornehmen und die ihnen als Basis für ihr Handeln dienen. Sie sind vom wissenschaftlichen Wissen unabhängig und ihm vorgängig. Die Lebenswelt ist schon in der Alltagserfahrung, sowohl in ihren „natürlichen“ als auch in ihren „kulturellen“ Aspekten, eine interpretierte Welt, in der die Menschen mit Typisierungen[390] operieren.

384 Für eine gute Zusammenfassung der Problematik siehe Eberhard Berg u. Martin Fuchs, „Phänomenologie der Differenz. Reflexionsstufen ethnographischer Repräsentation“, in: dies.,(Hg.), *Kultur, soziale Praxis, Text: die Krise der ethnographischen Repräsentation*, Frankfurt/M. 1995, S. 11-108.

385 Wolfgang Kaschuba, *Einführung in die europäische Ethnologie*, München 2003, S. 101.

386 Ebd., S. 198.

387 Alfred Schütz, *Gesammelte Aufsätze*, Band 1, *Das Problem der sozialen Wirklichkeit*, Den Haag 1971.

388 Ebd., S. 7.

389 Dieser Begriff stammt von Edmund Husserl. Schütz setzte sich umfassend mit der phänomenologischen Philosophie Husserls auseinander, die dieser etwas in seinen *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Den Haag 1950, dargelegt hat.

390 „Was in der tatsächlichen Wahrnehmung eines Gegenstandes erfahren wird, erfährt eine apperzeptive Übertragung auf jeden anderen ähnlichen Gegenstand, der dann nur als Typ wahrgenommen wird.“ Schütz, ebd., S. 9. Zum Typisieren in der Alltagserfahrung bei Schütz siehe ebd., S. 8-29.

> Das typisierende Medium *par excellence* sind Wortschatz und Syntax der Alltagssprache, in der sozial abgeleitetes Wissen vermittelt wird. Die Umgangssprache des Alltags ist vor allem eine Sprache benannter Dinge und Ereignisse: jeder Name umfasst eine Typisierung und Generalisierung, die auf ein in der sprachlichen Eigengruppe vorherrschendes Relevanzsystem verweist, eine Gruppe, für die das benannte Ding wichtig genug war, es mit einem besonderen Wort zu belegen. Die vorwissenschaftliche Umgangssprache kann als eine Schatzkammer vorgefertigter verfügbarer Typen und Eigenschaften verstanden werden, die sozial abgeleitet sind und einen offenen Horizont unaufgeklärter Inhalte mit sich tragen.[391]

Übernimmt man diese Grundlagen der Wissenssoziologie für die Ethnologie und für die Erforschung fremdkultureller und fremdsprachlicher Lebenswelten, ergibt sich daraus die Wichtigkeit, den Bezug auf die Originalsprache auch während der Interpretationen zu erhalten.

Transkription, Übersetzung und Interpretation

Dieser Abschnitt stellt den methodischen Umgang mit dem Filmmaterial dar. Aus 45 Stunden gefilmtem Material wählte ich vier Filmsituationen aus, unbearbeitet und ungeschnitten. Ich nahm sie weitgehend ohne Unterbrechung auf. Kriterien für die Auswahl dieser vier Mikrosituationen aus dem Gesamtmaterial waren die „Dichte“ der Gesprächssituationen (dazu in Kürze mehr) und ihre inhaltliche Relevanz für Themen des Bild- und Mediengebrauchs sowie der „öffentlichen Präsenz“ von Frauen.

Die vier einzelnen Filmsituationen stellen ganz unterschiedliche Interaktionssituationen dar, in denen auch unterschiedliche Gesprächs- und Erzählstile vorkommen. Auch innerhalb eines Situationsverlaufs konnten unterschiedliche Erzählarten einander ablösen. Diese erforderten zum Teil spezifische interpretative Instrumentarien, die ich bei Bedarf einführe und begründe. Jede einzelne Filmsituation kam aufgrund einer spezifischen Vorgeschichte, Aushandlungen und Bedingungen zustande. In diese werde ich jeweils anhand der einzelnen Filmsituationen („Fälle“) einführen.

Die Heterogenität der gefilmten Situationen ist dem Charakter der Feldforschung geschuldet. Sie kam der Eröffnung eines neuen Feldes gleich und kann vielleicht am ehesten als Erkundung und Exploration einer „Phänomenologie des Bilderhandelns“

391 Ebd., S. 15f.

bezeichnet werden. Den dokumentarfilmischen Zugang, den ich verfolgte, habe ich bereits zu Anfang dieses Kapitels beschrieben. Auf diese Weise erkundete ich unterschiedliche gesellschaftliche Bereiche, bei denen der Umgang mit Bildern von Frauen auf irgendeine Art und Weise Teil der sprachlichen oder nicht sprachlichen Handlungsweisen war (siehe Einleitung S. 7). Erst im Verlauf des filmischen Vorgehens entdeckte ich, welche Personen, Ereignisse und Aktivitäten relevant waren. Dieses offene und explorative Verfahren des „Sammelns von Daten" kann innerhalb der empirischen Sozialforschung als *theoretical sampling* im Sinne von Glaser und Strauss beschrieben werden.[392] Später bezog ich daher nur einen Teil der gesammelten Daten in die Interpretation ein.

Zunächst transkribierte ich die ausgewählten Filmsituationen. Die Transkription ist eine Verschriftung der Aufzeichnung von Tönen und teilweise von Bildern und damit eine Übertragung von einem Medium ins andere. Für die Übertragung der Gespräche, alle in arabischer Sprache, entwickelte ich eigene Transkriptionsregeln.[393] Die Audiospur des audiovisuellen Materials notierte ich entlang des gesprochenen Wortes unter Berücksichtigung von Merkmalen wie Intonation, Pausen, Betonungen, Satzabbrüchen, Neuansätzen, Wiederholungen, Sprecher/innenwechseln, Überlappungen und parasprachlichen Merkmalen in arabischem Skript. Besonders anspruchsvoll war das bei der Filmsituation 2, einem Gruppengespräch, in dem sich die Mitglieder der Gruppe immer wieder gegenseitig ins Wort fielen oder Aussagen der anderen „chorisch" ergänzten. Aufgenommen wurden auch Unterbrechungen, zum Beispiel das Ein- und Ausschalten der Kamera. Dialektale Ausdrücke passte ich nicht dem Hocharabischen an.

Die „Transkription von Bildern" ist extrem aufwendig und umfangreich. Daher nehme ich nur am Anfang einer Gesprächssituation oder bei Momenten, in denen etwas Besonderes im Bild passierte, etwa bei sogenannten Kippmomenten, auf die Bildspur Bezug.

392 Glaser u. Strauss, *The Discovery of Grounded Theory*.
393 Zur Notation der Zitate aus den Transkripten siehe „Hinweise zur Transkription", S. xii.

Die Übersetzung vom Arabischen ins Deutsche verstand ich als methodisches Vorgehen.[394] Als methodisch begründetes Übersetzen war es als Teil des Interpretationsprozesses relevant. Bei der Übersetzung der Transkripte vom Arabischen ins Deutsche blieb ich so nahe wie möglich an der arabischen Sprache. In dieser *fremdheitserhaltenden Übersetzung*[395] werden Besonderheiten der Sprache und Auffälligkeiten im Sprachgebrauch sichtbar. Irritationen der Übersetzung, Stellen, an denen sich etwas gegen die Übersetzung bestimmter Wörter oder Ausdrücke sträubte – und damit gegen ihr Verstehen in der Sprachwelt der Zielsprache – wurden dann Ausgangspunkte für die Interpretation. Wenn Übersetzungen im Deutschen dann absurd oder falsch klangen, sollte das keine Rückschlüsse auf eine ähnliche Anmutung im Arabischen zulassen. Vielmehr fasse ich es als Vorstoß über die Grenzen der eigenen Sprache hinweg auf und setze an diesen Stellen mit der Interpretation an.

Bei der Übersetzung griff ich immer wieder auf den muttersprachlichen Rat meiner sanaanischen Freundin Lamya zurück. Wenn ich ihr eine Stelle aus dem Transkript schickte, zu der ich eine Frage hatte, sagte sie oft: „Das muss ich mir anhören“. Dann erhoffte sich sich von der Aussprache und dem Klang der Stimme Aufschluss über die Bedeutung des Gesagten. In diesen Fällen schickte ich ihr einen Ausschnitt der Tonspur. Sie hielt den Tonfall für ein wichtiges Merkmal des sanaanischen Sprachgebrauchs, bei dem es auf Humor, doppelten Sinn und feine Zwischentöne ankommt. Manchmal sagte sie auch, „Das muss ich sehen“, und bat mich, den Filmschnipsel zu schicken. Dann hielt sie sogar den Gesichtsausdruck und die Gesten für notwendig, um das Gesagte zu verstehen.

Die entstandenen Transkripte sind durchgängig zweisprachig. Die Sprachen stehen einander symmetrisch gegenüber, mit gleichem Zeilenumbruch, auf der linken Seite das Ausgangstranskript in arabischer (linksläufiger) Schrift und rechts die deutsche Übersetzung. Für den Prozess der Interpretation waren somit beide Sprachen jederzeit auf einen Blick zu erfassen. Zwei Beispielseiten aus diesem so aufbereiteten Datenmaterial befinden sich im Anhang (Anlage 1, S. 300). Die Übersetzung wurde beim Interpretieren nicht als vollendet angesehen, sondern im Zuge der Textanalyse wurde weiter

394 Zu pragmatisch-funktionalen Übersetzungstheorien siehe Joachim Renn, Jürgen Straub u. Shingo Shimada (Hg.), *Übersetzung als Medium des Kulturverstehens und sozialer Integration*, Frankfurt/M. u. New York, 2002.

395 Siehe Walter Benjamin, „Die Aufgabe des Übersetzers“, in: ders. *Sprache und Geschichte. Philosophische Essays*, Stuttgart 1992, S. 50-64.

daran gearbeitet. Das betraf insbesondere Wörter, deren Gebrauch sich wiederholte, zum Teil mit unterschiedlichen Bedeutungen.

Die Interpretation wurde als rekonstruierendes Verfahren eines Prozess-, Interaktions- und Diskursverlaufs verstanden.[396] Der Schwerpunkt lag auf dem *Wie* der Darstellung und auf dem Kontext der Interaktionen. Durch die Analyse der Sprechweisen als synchron, ironisch, stockend, metaphorisch, erzählend, argumentierend, rechtfertigend etc. konnte die Wechselbeziehung zwischen Anpassung und individueller Variation im Handeln der Personen beschrieben und analysiert werden.

Die Interpretation erfolgte in zwei aufeinanderfolgenden Schritten: der *formulierenden* Interpretation und der *vergleichenden* (vertiefende) Interpretation. Bei der *formulierenden* Interpretation, einer Art paraphrasierendem Verfahren, wurde der Text segmentweise gegliedert und formal vorstrukturiert. Dabei nahm ich auf inhaltliche und formale Aspekte des Textes Bezug, wie zum Beispiel Textsorte, Erzähl- oder Darstellungsperspektive, Rahmenschaltelemente und Sprecher/innenwechsel.[397] Das Ziel war dabei das Nachvollziehen des Gesprächsverlaufs, das Verständnis des Textes und die Identifizierung von – expliziten oder impliziten[398] – Themen, die als Codes markiert wurden. Zu jedem Segment wurde ein titelartiges Stichwort gebildet, so dass schließlich eine Stichwortliste zur Verfügung stand, die den Überblick über Themen und Gesprächsverlauf ermöglichte. Die Segmentlisten der vier Filmsituation befinden sich im Anhang (Anlage 2, S. 302). Es fand auch eine Rekonstruktion der Datenerhebung unter methodischen Gesichtspunkten statt. Sie umfasste Elemente wie Kennenlernen, Zugang, Ort und Zeitpunkt des Gesprächs, Gesprächssituation, filmische Interaktion etc.

Bei der umfangreichsten der vier ausgesuchten Filmsituationen, der Filmsituation 2 mit den Aktivistinnen, die auch in der Darstellung den meisten Raum einnimmt, handelt es sich um ein Gruppengespräch, bei dem zusätzlich auf Methoden der Interpretation von Gruppendiskussionen zurückgegriffen wurde. Interpretationen von Gruppen-

396 Für das Verfahren der Textinterpretation stütze ich mich auf Ralf Bohnsack, *Rekonstruktive Sozialforschung: Einführung in qualitative Methoden*, Opladen 2003; Jürgen Straub, *Handlung, Interpretation, Kritik. Grundzüge einer textwissenschaftlichen Handlungs- und Kulturpsychologie*, Berlin u. New York 1999.

397 Siehe Straub, *Handlung, Interpretation, Kritik*, S. 211ff.

398 Die „Dokumentarische Interpretation" nach Bohnsack unterscheidet zwischen immanentem und dokumentarischem Sinngehalt. Siehe: Ralf Bohnsack, „Gruppendiskussion", in: Uwe Flick et al. (Hg.), *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*, 2003/(2000), S. 369-383, S. 383.

diskussionen zielen auf Zentren gemeinsamen Erlebens und einer gemeinsamen Weltanschauung ab, die in *Fokussierungsmetaphern* dokumentiert sind.[399] Das sind Passagen, die sich durch detaillierte Darstellungen (*metaphorische Dichte*) sowie durch eine besonders engagierte Bezugnahme aufeinander (*interaktive Dichte*) auszeichnen. In der dokumentarischen Methode wird davon ausgegangen, dass hier ein fokussiertes Orientierungsproblem zum Ausdruck gebracht wird.[400] Bei der Interpretation von Gruppengesprächen wird auf das „konjunktive" Wissen (Gruppenmeinungen) abgehoben.[401]

Die Ausführlichkeit der *formulierenden* Interpretation richtete sich nach der Relevanz für die weitergehende Interpretation. Ein Schwerpunkt dabei war, Auffälligkeiten im Sprachgebrauch festzuhalten und die Aufmerksamkeit auf die Besonderheiten der arabischen Sprache zu lenken. Zentrales Merkmal dieser *formulierenden* Interpretation ist, dass die Interpretin „möglichst unmittelbar an den gegebenen Text anschließt und sich innerhalb des Erfahrungs-, Erwartungs-, Deutungs- und Orientierungssystems, kurz: des Wissenssystems des jeweiligen ‚Sprechers' bewegt"[402]. In der relationalen Hermeneutik wird dieses Anliegen ausformuliert:

> Erforderlich ist vor allem, dass man das eigene Vokabular nicht unbedacht als universell anwendbar voraussetzt, sondern seine Anwendungsmöglichkeiten in der Auseinandersetzung mit dem anderen oder Fremden prüft und auslotet. Dies gilt bereits für die identifizierende Erfassung, die kategoriale Qualifizierung und detailliertere Beschreibung eines Phänomens. Bereits bei den ersten Schritten der Annäherung an fremdkulturelle Wirklichkeiten geht es darum, diese im „Medium" einer im Vollzug dieser Annäherung zu entwickelnden „Sprache des durchsichtigen Kontrastes" (Taylor 1981) zu beschreiben.[403]

399 Ebd., S. 376.

400 Ebd., S. 376. Für die Interpretation des Gruppengesprächs beziehe ich mich auf das Gruppendiskussionsverfahren nach der dokumentarischen Methode, auch wenn sich die klassische Erhebungssituation nach der dokumentarischen Methode von dem hier geschilderten Verfahren des Datensammelns unterscheidet. In der dokumentarischen Methode wird zu Beginn des Verfahrens für eine weitgehend standardisierte Erhebungssituation gesorgt, indem eine öffentliche Situation der Meinungsbildung und -artikulation nachgebildet wird, die als Interaktionssituation so weit wie möglich neutralisiert wird. Dies geschieht um der intersubjektiven Überprüfbarkeit und der Reproduzierbarkeit der Versuchsanordnung willen. Sie zum Beispiel Bohnsack, *Rekonstruktive Sozialforschung*, S. 18.

401 Ebd., S. 377.

402 Straub, *Handlung, Interpretation, Kritik*, S. 214.

403 Shingo Shimada u. Jürgen Straub, „Relationale Hermeneutik im Rahmen interkulturellen Verstehens", in: *DZPhil* 47, 3 (1999), S. 449-477, S. 466.

Dieses Zitat macht noch einmal von der Interpretation ausgehend die Funktion der *fremdheitserhaltenden* Übersetzung deutlich, die hier mit Taylor zu einer „Sprache des durchsichtigen Kontrastes“ führt. Aus diesem Anliegen heraus ließ ich die zentralen arabischen Begriffe neben der deutschen Übersetzung im Text stehen. Das soll die Transparenz des Prozesses der sprachlichen und begrifflichen Übertragung erhöhen.

Der sequenziellen *formulierenden* Interpretation folgte die *vergleichende* Interpretation, die jene erweiterte und vertiefte. Einzelne Textpassagen wurden genauer betrachtet und zu anderen Elementen des Textes in Bezug gesetzt.

> Einzelne Äußerungen und Textpassagen werden nun dadurch genauer verstanden, dass sie auf andere Äußerungen und Textpassagen bezogen werden. Sie werden im Prozess des vergleichenden Bedenkens als symbolische Gebilde mit jetzt genauer explizierbaren Sinn- und Bedeutungsgehalten erkannt.[404]

Außerdem werden sogenannten Vergleichshorizonte in die Interpretation einbezogen. Jürgen Straub nennt folgende Typen von Vergleichshorizonten, die auch in Mischformen vorkommen können: (1) explizit empirisch fundierte; (2) Alltagswissen des Interpreten; (3) wissenschaftlich fundierte/vermittelte; (4) imaginative, fiktive, utopische.[405] Vergleichshorizonte sind, in anderen Worten, das Wissen, das der Interpret/die Interpretin mitbringt und aufgrund dessen er/sie sich Äußerungen erschließt. Das kann nicht objektiv sein. Interpretationen sind unweigerlich an den „Standort“ und die Perspektive der Interpretin gebunden.[406] Diese eigenen Erfahrungs-, Erkenntnis- und Wissensbestände sollen so weit wie möglich expliziert werden.

Wesentliche empirisch fundierte Vergleichshorizonte habe ich zum Beispiel in „Konstruktion des Forschungsfeldes“ artikuliert. Eigenes Alltagswissen kommt zum Tragen, wenn ich den semantischen Gehalt deutscher Wörter anführe. Insbesondere in diesem Unterkapitel habe ich wissenschaftliche Vergleichshorizonte den nun folgenden Interpretationen vorangeschickt, auch wenn sich in der Chronologie des Forschungsprozesses ihre Relevanz erst im Zuge der Auseinandersetzung mit dem Erfahrungs-

404 Straub, *Handlung, Interpretation, Kritik*, S. 214.
405 Ebd., S. 216; zu Vergleichshorizonten siehe auch Bohnsack, *Rekonstruktive Sozialforschung*, S. 174.
406 Vor allem in frühen Stadien des Interpretationsprozesses wurden Transkripte an Mitglieder des Graduiertenkollegs geschickt, und in unseren Sitzungen widmeten wir uns gemeinsam der Interpretation von Textpassagen. Die Gruppeninterpretation ist ein anerkanntes Verfahren des Überprüfens von Interpretationsergebnissen.

gegenstand ergab. Die Header-Grafik der Website des *Women National Committee* (Abb. 2) betrachtete ich in „Frauenaktivismus“ als fiktiven Vergleichshorizont. Als Gegenhorizont zu den Bestrebungen der „Veröffentlichung“ von Frauen habe ich in „Bildpolitik und Verschwinden“ von einem „Ort des Verschwindens und des (Tod-)Schweigens“ erzählt, den ich als negatives Gegenstück eines utopischen Ortes verstehe.

Üblicherweise ist höchster Abstraktionsschritt bei diesem Verfahren eine umfassende Typenbildung einer bestimmten Gruppe oder eines bestimmten Schnittes durch die Bevölkerung.[407] Diese Arbeit behandelt jedoch vier Filmsituationen im Detail, die sich durch eine starke jeweils *fallspezifische Besonderheit* auszeichnen. Sie ist also nicht auf Repräsentativität ausgelegt. Anhand der jeweiligen Situation entwickele ich die Logik einer Typik.

407 Dabei wird auf vorgängige Milieus zurückgegriffen.

3 Bilderhandeln in sozialen Räumen

Überbordende Bilderpraxen einerseits und die gesellschaftliche Konvention einer öffentlichen Unsichtbarkeit der Frauen andererseits, wie passt beides zusammen? Um den Fokus auf das Reflexionsfeld zwischen Bilderpraxen, „Veröffentlichung" von Frauen und sozialen Räumen in Sanaa zu lenken, beschreibe ich ein Ereignis, das in diesen Zusammenhang hineinführt. Es handelt sich um die Uniabschlussfeier des Studiengangs *Bibliotheks- und Informationswissenschaft* im großen Saal des *Jemenitischen Kulturzentrums* im Jahr 2000, ein Ereignis, bei dem das Fotografieren und Filmen ein Maximum an Popularität genießen, ja geradezu zwingend sind.

Auf der Bühne stehen alle Absolvent/innen in schwarzen akademischen Roben mit Barett, links die Männer, rechts die Frauen. Nur drei der Absolventinnen tragen keinen Gesichtsschleier. Ich weiß nicht, ob alle, die hier den Gesichtsschleier tragen, ihn auch an der Universität getragen haben. Vielleicht tragen einige ihn hier wegen der vielen Fotoapparate und Videokameras, die von Familienmitgliedern und Freund/innen bei dieser Gelegenheit benutzt werden. Auch ein Fernsehteam filmt, ein Moderator des Fernsehens hält die Laudatio. Der Saal ist mit Blumen dekoriert, das Saallicht wird zur Lichtorgel. Die Absolvierenden sind zu den Klängen von Vangelis' *Conquest of Paradise*[408] in den Saal eingezogen, während weiße Partikelchen aus Spraydosen auf sie regnen. Während der Zeremonie werden jeder Absolvent und jede Absolventin mit Namen nach vorne gerufen und an einer ganzen Reihe von Männern – Vätern, Professoren und Direktoren – vorbeigeschleust, deren Hände geschüttelt werden sollen. Alle erhalten von einem der Männer unter Fotoblitzgewitter eine Urkunde. Während einige

408 Aus dem Soundtrack des Filmes *1492 – Christophe Colomb*. Die Sprache des Liedes ist hauptsächlich ein lautmalerisches Pseudo-Latein „In noreni per ipe ...".

der Absolventinnen die Hand des jeweiligen Gratulanten schütteln, meistern andere die Situation nur mit Handschuhen. Wieder andere vermeiden das Händeschütteln. Dieses Detail des Gratulierens zeigt beispielhaft die genderbezogenen Herausforderungen dieses Ereignisses, für die Frauen unterschiedliche Lösungen finden.

Die Gestaltung dieses Ereignisses und seine Dokumentation durch Anwesende mit Fotoapparaten und Videokameras sind nicht getrennt voneinander denkbar. Die Inszenierung findet auch für die Kameras statt, das heißt die Erzeugung von Bildern ist Teil dieser kulturellen Performance. Ich selbst filmte für eine befreundete Familie und bewegte mich filmend im Saal. Sicherlich fiel ich als Ausländerin auf, doch auch mein Filmen war in dieser Situation, in der das Bilder-Machen integraler Bestandteil war, aufgehoben.

Diese Inszenierung gibt einem gesellschaftlichen Wandel in Sanaa Ausdruck. Die Anzahl der Absolvierenden dieses Studiengangs verweist auf wachsende Studierendenzahlen im Allgemeinen.[409] Der Anteil an weiblichen Absolvierenden spiegelt deren Zugang zu Universitäten und damit zur Arbeitswelt wider.[410] Ihre Präsentation und Ehrung vor Familien, Freund/innen, Honoratioren und Kameras unterstreicht die gesellschaftliche Bedeutung, die dieser Entwicklung beigemessen wird. Die Universitätsabschlussfeier ist in Sanaa, zumindest für die Familien, deren Kinder die Universität besuchen, neben der Hochzeit zu einem wichtigen Passageritus auf dem Weg ins Erwachsenenleben geworden. Die Absolventinnen können nun eine qualifizierte Arbeit in unterschiedlichen gesellschaftlichen Bereichen ausüben, sei es im öffentlichen oder privaten Sektor. Die Arbeit verschafft ihnen finanziellen Spielraum. Auch wenn einige von ihnen nicht vorhaben, nach der Heirat zu arbeiten oder sich durch den Abschluss lediglich bessere Chancen auf dem Heiratsmarkt erhoffen, so haben sie dennoch die Grundlage für weniger Abhängigkeit von ihrem Ehemann gelegt.

Das Ereignis zeigt, wie zentral Visualität als Feld gesellschaftlicher Bedeutungsproduktion ist. Das ging hier mit einem ostentativen Sich-Verhüllt-Zeigen der weiblichen Graduierten zusammen. Zur dieser Zeit trugen die meisten Frauen in Sanaa den

409 Die Universität Sanaa öffnete im Studienjahr 1970/1971 mit 64 Studierenden, vier davon weiblich. 1990/1991 waren es 29.692 Studierende und 2003/2004 84.775 Studierende, davon 66.953 männlich und 17.822 (21%) weiblich. Republic of Yemen, Sanaa University *Statistical Year 2003/2004*, S. 50.

410 Von 11.822 Absolvierenden aller Fakultäten der Universität Sanaa (inklusive ihrer Ableger in anderen Städten) waren 2003/2004 3.479 weiblich, was einem Anteil von 29,4% entspricht. Ebd., S. 114.

Gesichtsschleier, die restlichen ein Kopftuch.[411] An der Universität Sanaa trug etwa die Hälfte ein Kopftuch, mit Unterschieden von Fakultät zu Fakultät. Jedoch bei diesem Ereignis, bei dem Frauen die Eintrittskarte in die Arbeitswelt erhalten, schien der Anteil der Gesichtsverschleierten im Vergleich zum Universitätsalltag höher. Die Bilder dieses Ereignisses werden über Jahre hin in Fotoalben angeschaut, in Fotostapeln herumgereicht und auf Computerbildschirmen gesichtet werden. Das Fernsehen wird Bilder davon ausstrahlen. Es ist eine Situation der abrupt sich vermehrenden Blicke auf die jungen Frauen, die sich in diesem Rahmen zeigen.

In westlichen Entwicklungs-, Demokratisierungs- und Modernisierungsdiskursen wird mit der Bildung der weiblichen Bevölkerung neben der Teilhabe an der Gesellschaft – wie selbstverständlich – auch „Sichtbarkeit" verbunden. Entsprechend ist in der westlichen Medienöffentlichkeit die Repräsentation des verschleierten Gesichtes einer Frau gleichbedeutend mit Unterdrückung.[412] Der rasante Wandel der weiblichen Lebenswelten in Sanaa, von der die Beobachtung der Graduationsfeier zeugt, scheint jedoch nicht in einem linearen Verhältnis mit einem Wandel hin zu mehr Sichtbarkeit *der Gesichter* von Frauen einherzugehen. Das zumindest suggeriert diese Zeremonie, in der Frauen und Männer gemeinsam auf der Bühne stehen und gefeiert werden. *Sichtbarkeit* bedeutet nicht automatisch auch *Ge-Sicht*barkeit.[413] Trotzdem tun die verhüllten Gesichter der Popularität des Bilder-Machens keinen Abbruch. In dieser kollektiven Situation erscheint das Bilder-Machen ebenso erwünscht wie die Verschleierung der Gesichter.

Bilder sind Bestandteil unterschiedlicher sozialer Räume, in denen Menschen handeln und etwas mit diesen Bildern tun. Hier ist weiterhin von fotografischen oder filmischen Bildern die Rede, auf denen die Bildobjekte Personen sind. In Bezug auf Bilder

411 Die Uniabschlussfeier und diese Bemerkungen zur Verschleierung beziehen sich auf die Zeit der Feldforschung 2000/2001. Bei einem Aufenthalt Anfang 2007 schien mir der Anteil der gesichtsverschleierten Frauen im Vergleich dazu höher.

412 Vgl. Einleitung, S. 5.

413 Vgl. dazu Johanna Schaffer, *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*, Bielefeld 2008. Schaffer führt das Wortspiel *Ge-Sicht*barkeit an, das „komplexe Prozesse, die sich im Feld der Visualität zwischen dem Zu-Sehen-Geben [....], dem Sehen und dem Gesehen Werden herstellen" andeutet: „‚Sichtbarkeit' ist in den letzten Jahrzehnten zu einer zentralen Kategorie oppositioneller politischer Rhetoriken aufgestiegen, ihr Gebrauch allerdings verwischt zumeist die komplexen Prozesse, die sich im Feld der Visualität zwischen dem Zu-Sehen-Geben (vgl. Schade/Wenk 1995: 343; Schade/Wenk 2005), dem Sehen, und dem Gesehen-Werden herstellen" S. 12. Schaffers Studie will „den Begriff Sichtbarkeit wieder zurückverspannen in das Untersuchungsfeld der Visualität" S. 14.

möchte ich zwischen folgenden sozialen Räumen unterscheiden: Erstens gibt es die sozialen Räume der Entstehungssituation der Bilder. Dabei sind Situationen ganz unterschiedlichen Charakters denkbar, vom Schnappschuss und der beiläufigen Aufnahme bis hin zur Studiosituation. Viele Entstehungssituationen sind Interaktionssituationen, in denen eine Person oder ein Team hinter der Kamera steht, während andere sich vor der Kamera befinden und aufgenommen werden. Zweitens gibt es die sozialen Räume, in denen Bilder betrachtet werden. Manche Bilder sind an einem Ort dauerhaft ausgestellt, andere sind nur punktuell und vorübergehend den Blicken der Betrachtenden ausgesetzt. Sie werden von einer Person oder gleichzeitig von vielen Menschen betrachtet. Bei medialen Veröffentlichungen kann das Publikum ein lokales, nationales oder ein transnationales Publikum sein, wie es beim Satellitenfernsehen und beim Internet der Fall ist. Drittens gibt es die Räume, in denen Bilder aufbewahrt oder vor Blicken verborgen werden, in denen sie archiviert, verstaut, weggeschlossen, umgedreht, weggezappt oder ausgeschaltet werden.

Setzen wir Bilder in Bezug zu sozialen Räumen, so fällt ihr transgressiver Charakter auf. Bildsujets überschreiten schnell, häufig und mit Leichtigkeit die Schwellen von einem sozialen Raum in den anderen. Sie sind dabei wenig berechenbar und die Überschreitung der Schwellen geht leise und unbemerkt vonstatten. Die Betrachtung der Bilder unter dem Aspekt, was mit ihnen getan wird, schließt an ein wahrnehmungstheoretisches Bildverständnis an (siehe Abschnitt „Zum Bildbegriff“). Die Beschäftigung mit Bildern, Visualisierungspraktiken und Verbildlichungen ergänzt die Erforschung von Formen des Blicks als soziale und kulturelle Prozesse, wie es im Forschungsbereich *Visual Culture* unternommen wird.

Die sozialen Räume sind ebenso Räume der Möglichkeiten der Versprachlichung dessen, was auf Bildern gesehen oder mit Bildern getan wird. Es gibt Grenzen dessen, was in einem sozialen Raum in den Sprachspielen einer spezifischen Lebenswelt sagbar ist, auch wenn sich die Grenzen sich ständig verändern. Zwischen dem Bilderhandeln in sozialen Räumen und damit, wer, wo, wie über dieses Bilderhandeln redet, existieren vielfältige Wechselwirkungen.

In diesem Kapitel geht es um Frauen, die sich in unterschiedliche gesellschaftliche Bereiche und Debatten einbringen, und um Bedingungen ihres „Öffentlich-Werdens“. Im ersten Unterkapitel wird anhand einer biographischen Erzählung rekonstruiert, wie

sich die Dichterin Sumaya die strukturellen Eigenschaften der Massenmedien für eine eigene Körper- und Bildpolitik zunutze macht. Diese Filmsituation 1 ist im gesellschaftlichen Bereich „Kunst“ verortet. Das zweiten Unterkapitel basiert auf dem umfassenden Gruppengespräch der Aktivistinnen, in dessen erstem Teil deutlich wird, unter welchen Bedingungen sich Frauen einen Raum der Debatte erkämpfen, in dem sie als Teil der Zivilgesellschaft ihre Themen öffentlich diskutieren können. Die Filmsituation 2 repräsentiert den Bereich „Zivilgesellschaft“.

3.1 Die Dichterin – Filmsituation 1

Die Filmsituation 1 stellt die Dichterin Sumaya[414] vor, die in einer biographischen Erzählung schildert, wie sie als schreibende Person ihren Platz in der Gesellschaft fand. Für die Dichterin veränderten das Schreiben und ihre Rolle als Dichterin die Beziehung zum eigenen verschleierten Erscheinen. Aus dem Schreiben entstand auch der Drang, den Gesichtsschleier wegzulassen und dauerhaft auf ihn zu verzichten. In diesem langwierigen, mehrstufigen Prozess spielten Veröffentlichungen ihres Bildes eine entscheidende Rolle.

In Filmsituation 1 geht es nicht offensichtlich um Bilder, wie etwa bei der Fernsehmoderatorin oder bei den Frauenaktivistinnen, die sich mit dem „Bild der Frau in den Medien“ auseinandersetzen. Es geht aber ebensowenig um „das Bild der Frau“ im übertragenen Sinne wie es im Zusammenhang mit „Dichtung“ vielleicht naheliegt und wie es häufig in wissenschaftlichen Studien zu „islamischen Frauen“ thematisiert wird.[415] Tatsächlich geht es um Bilder, die aus Bildträger und Bildobjekt bestehen, und zwar um ein Zeitungsfoto und ein Fernsehbild, die als Elemente dieser biographischen Erzählung auftauchen. Damit nähere ich mich meinem Thema sozusagen „vom

414 Die Namen sämtlicher Protagonistinnen der Filmsituationen wurden geändert.

415 Mit Frauen“bildern“ im übertragenen und metaphorischen Sinn bezüglich islamischer oder arabischer Frauen beschäftigen sich viele Disziplinen. Beispiele: In der Philosophie vergleicht Nausikaa Schirilla Frauenbilder der arabisch-islamischen und der europäischen Aufklärungsphilosophie. *Die Frau, das Andere der Vernunft? Frauenbilder in der arabisch-islamischen und europäischen Philosophie*, Frankfurt/M. 1996. Slavoj Žižek führt die Rolle der Frau im Islam auf die (verdrängte) Figur Hagar, der Magd von Abrahams Frau Sarai zurück, die ihm den Sohn Ismael gebar. „Die Frau und der Orient. Was hinter dem Schleier steckt – ein Blick in die Archive des Islam“, in: *Lettre International*, Nr. 74 (2006), S. 32-37. In der Islamwissenschaft führt Fedwa Malti-Douglas Texte unterschiedlicher Genres und Epochen zu übergreifenden Genderbetrachtungen zusammen: dies.,*Women's Body, Women's Word: Gender and Discourse in Arabo-Islamic Writing*, Princeton 1991. Die Literaturwissenschaft untersucht Frauenbilder in Erzählungen und Romanen.

Rande“, in einem heuristischen Verfahren, bei dem der Aspekt der Entdeckung im Vordergrund steht.[416]

Bei der Wahl meiner Protagonistinnen versuchte ich immer zu vermeiden, Leute in meine Forschungen einzubeziehen, die bereits mit europäischen Kolleg/innen der unterschiedlichen Disziplinen zusammenarbeiteten. Die Dichterin Sumaya hatte ich über andere Wissenschaftler/innen in einem Forschungszentrum kennengelernt. Dort arbeitete sie mit diesen zum Beispiel im Zusammenhang mit Veröffentlichungen in arabischer Sprache. Außerdem unterrichtete sie an der Universität. Unser Kontakt bestand in Unterhaltungen bei zufälligen Begegnungen. Als Protagonistin für meine Forschungen zog ich sie zunächst nicht in Betracht. Wir unterhielten uns auch über mein Projekt und die Zusammenhänge von Bildgebrauch und Gender. Sie beschrieb den Prozess, wie sie sich als Dichterin in der Gesellschaft durchgesetzt hatte anhand zweier Ereignisse, bei denen Körper- und Bildpolitiken zusammenfielen. Kurz vor dem Ende meiner Feldforschung verabredete ich mich doch noch mit ihr zum Filmen, weil ich mir diese Erzählung nicht entgehen lassen wollte.

Als Ort für unser Gespräch wählten wir das Forschungszentrum, in dem wir uns kennengelernt hatten und wo wir uns wiederholt über den Weg gelaufen waren. Mit seiner öffentlichen Bibliothek, seinen Büros und seinen Versammlungsräumen, die nach jemenitischer Art als *mafraǧ* mit kreisförmiger Sitzgelegenheit gestaltet sind, ist es ein Schutz- oder Zwischenraum, in dem die Regeln und Bewegungsmuster weder jemenitisch noch westlich sind. Bei dem Gespräch war Daniela Siebeck, eine befreundete Islamwissenschaftlerin anwesend, die den Ton aufnahm. Das Gespräch führten wir auf dem Dach, das den Blick auf die Häuser und Minarette der Altstadt frei gab, in der angenehmen Zeit kurz vor Abenddämmerung.

416 Auch methodisch beginnt diese Filmsituation „am Rande“. Unter den vier ausgewählten Filmsituationen ist diese am weitesten vom Ideal einer „natürlichen Situation“, die im Sinne des *direct cinema* „beobachtet“ wird, entfernt. „Natürlich“ könnte man die Situation höchstens in sofern nennen, als Sumaya mit der Interviewsituation vertraut ist und darin „zu Hause“ ist. Ihre Eloquenz und Selbstreflektiertheit sind auf außerordentlich hohem professionellen Niveau. Methodisch „am Rande“ ist ist diese Filmsituation auch was die Interpretation betrifft. Weniger als bei den anderen Filmsituationen berücksichtigte ich hier parasprachliche Merkmale im Transkript und entsprechend auch bei der Interpretation, insbesondere im ersten Abschnitt.

Poesie war vor dem 20. Jahrhundert die vorrangige Literaturgattung in den arabischen Ländern. Im Jemen kann sie als „kulturelles Schlüsselereignis“ mit sozialer, politischer und religiöser Bedeutung bezeichnet werden.[417] Eine moderne Erzählliteratur mit Kurzgeschichten und Romanen setzte im Jemen erst in den 1960er Jahren ein. Während die Generation der zwischen 1940 und 1955 schreibenden Dichter im Jemen sich noch an den festen Mustern der arabischen Lyriktradition orientierte, wurden diese in den folgenden zwanzig Jahren zunehmend aufgebrochen. Die heutigen Dichter/innen drücken sich weitgehend in freien Formen aus.[418] Von dieser Richtung ist auch Sumaya beeinflusst.

Für Sumaya bestand zunächst das größte Hindernis dabei, ihre Texte zu veröffentlichen, in der „Angst, dass diese Texte keine Dichtung sind“ [Seg. 6][419], dass sie bloße Anfängertexte, Versuche, sogenannte „Gedanken“ (*ḫawāṭir*) seien. Sie beschrieb das auch als Folge des Umfelds, zum Beispiel des „Fehlens des schöpferischen Feldes von echten Kritikern, die sich der Texte annehmen und angehende Schriftsteller beraten“ [Seg. 6]. Sie sagte: „Das verzögerte meine Beziehung zum Anderen oder die Veröffentlichung dessen, was ich schrieb“ [Seg. 6]. Sie beschreibt hier die „Beziehung zum anderen“ (*ʿilāqatī bi-l-āḫir*) als wichtiges Element ihres Schreibens als Dichterin. Nach den Themen gefragt, die sie in ihren Gedichten behandelt, antwortete sie:

> [D]as Gedicht [besteht] heute nicht mehr aus festgelegten Themen [...]. Es gibt hier nicht mehr die Absicht der Rede über das Vaterland, der Rede über Lob und Klage oder die Absichten, die grundlegend in der arabischen Dichtung waren. Heute sind sie verschwunden und an die Stelle sind alltägliche und verschachtelte Details getreten. Das Emotionale, das Politische, das Persönliche und das Allgemeine konnten sich nun in einem einzigen Gedicht treffen und alle diese Details konnten nun zur Schöpfung eines literarischen Textes verschmelzen. Ich denke, dass ich von dieser Richtung beeinflusst bin, die nicht zwischen den Hauptkomponenten

417 Siehe: Steve C. Caton, *“Peaks of Yemen I Summon”: Poetry as Cultural Practice in a North Yemeni Tribe*, Berkeley 1990, S. 4-5.

418 Neue Zürcher Zeitung vom 23. Dezember 2002: Gespräch mit ʿAbd al-ʿAziz al-Maqāliḥ im Artikel „‚Poesie aus Lehm‘ und harte Debatten“ anlässlich des deutsch-jemenitischen Schriftstellertreffens in Sanaa mit Günter Grass und anderen. <http://www.nzz.ch/2002/12/23/fe/article8L0OG.html> (Zugriff am 14.03.2010).

419 Diese Angaben beziehen sich auf das Segment im Transkript. Ohne Zugriff auf die Transkripte geben sie einen Hinweis auf die chronologische Abfolge.

> unterscheidet und sie zu Themen macht, die unabhängig das Gedicht ausmachen. Doch ich kann sagen, dass, was ich am meisten behandelt habe, das Thema der Beziehung des Selbst zum Anderen ist [...] und auch was die Frau als Frau berührt, ausgehend von mir selbst, was **mich** als Frau beeinflusst. In einer Gesellschaft wie der unseren sind es meistens die Männer, die die allgemeine Lage beherrschen. Und das beeinflusst mich. Dazu das Persönliche und das Allgemeine. Das Ineinandergreifen der Beziehung des Ich zum Anderen [Seg. 4].

Diese Verquickung des Persönlichen mit dem Allgemeinen oder Gesellschaftlichen zieht sich durch Sumayas gesamte Erzählung. Sie setzt sich zum gesellschaftlichen Umfeld in Beziehung, sie schreibt über das, was sie berührt, und damit automatisch über das, was sie „als Frau" berührt.

Viele Schriftstellerinnen und Dichterinnen in Sanaa können nicht unter ihrem eigenen Namen veröffentlichen. Der Name einer Frau gilt für viele als *ʿaūra*, er wird wie die Stimme den Körperaspekten der Frau zugerechnet, die nicht-*maḥram* Männern verborgen bleiben sollen (siehe „Frauenaktivismus", S. 49). Außerdem akzeptieren viele Familien nicht, dass eine Frau ihren Namen mit dem Schreiben über Gefühle und Persönliches in Verbindung bringt. Das Schreiben ist für die Dichterin dann mit Angst vor der eigenen Familie verbunden, oder die Familie verbietet es ihr sogar. Für Sumaya spielte solch ein familiäres Hindernis jedoch keine Rolle.

Der Moment, in dem Sumaya mit ihrem Schreiben an die Öffentlichkeit tritt und zum ersten Mal ein Gedicht veröffentlichte fällt mit einem dramatischen Moment in der Geschichte des Jemen zusammen. Sie stellt eine Verbindung zwischen dem Bürgerkrieg, der 1994 der Vereinigung der beiden Jemen folgte, und ihrer persönlichen Entwicklung her:

> Das erste Mal, dass ein Text, den ich geschrieben hatte, mir so gefiel, dass ich ihn meinen Freundinnen zeigte, war im Sommer '94, in einer Zeit, in der die ganze Atmosphäre vom Krieg aufgeladen war. Es kann das Klima des Krieges gewesen sein, das Anlass gab zur Betrachtung, zur Isolierung und auch zur Reflexion vieler Dinge mit dem Selbst und … / Mehr über sie zu sinnen erlaubte mir, zu versuchen, mit mehr Ernsthaftigkeit zu schreiben, und trieb zu dem Versuch an, diesen Text zu zeigen.
>
> Als ich meinen Freundinnen zeigte, was ich geschrieben hatte, gefiel ihnen das Gedicht sehr, und sie sagten, dieser Text sei großartig und müsse veröffentlicht werden. Doch ich dachte, dies sei eine Schmeichelei wie gewöhnlich, wie Freunde einander schmeicheln, und dass dieser Text vielleicht kein wirklicher Text sei,

sondern immer noch etwas von der Schwäche der ersten Versuche hätte. Wir einigten uns darauf, dieses Gedicht einem Dozenten an der Universität zu zeigen, ohne ihn zu informieren, welches der Name der / Das war meine Bedingung: ihn nicht zu informieren, wer das Gedicht geschrieben hatte [f.], damit er seine Meinung mit Ehrlichkeit sagt, ohne zu befürchten, die Besitzerin dieser Worte zu verletzen. Wir zeigten es einem Dozenten von uns an der Universität, und es gefiel ihm sehr [Seg. 6].

Der Dozent reichte dieses Gedicht dann an einen berühmten Poeten weiter, und dieser veranlasste, dass es unter ihrem Namen veröffentlicht wurde. Sumaya betonte noch einmal, dass ihr Problem nicht war, den eigenen Namen für eine Veröffentlichung zu benutzen. Sie hatte große Sorgen, ob ihr Text es überhaupt wert sei, von anderen gelesen zu werden.

Zu der Zeit, als ihr erstes Gedicht veröffentlicht wurde und sie an der Universität studierte, trug Sumaya den Gesichtsschleier.

Dichterin: Am Anfang war ich vom Gesichtsschleier (*liṯām*) überzeugt.
I.L.: Wie?
Dichtern: Ich war überzeugt. Als ich in der Universität war, dachte ich, dass alle meine Kolleginnen, die den *ḥiǧāb* nicht trugen – den *niqāb* (Gesichtsschleier), Entschuldigung, – ihn besser tragen sollten. Weil es besser sei. Ich war davon überzeugt [Seg. 9].

Sumaya trug den Gesichtsschleier mit großer Überzeugung. Im sanaanischen Kontext werden für den Gesichtsschleier unterschiedliche Wörter verwendet: *niqāb*, *liṯma*, *ḫimār*, *burquʿ* (aus Taizz) oder *ġiṭāʾ ul-waǧh*. Die Wahl des Wortes hängt von der Art des Gesichtsschleiers, dem Verschleierungsstil insgesamt und von der regionalen Herkunft ab. Bei *ḥiǧāb* (Schleier/Verschleierung) korrigiert Sumaya sich, weil *ḥiǧāb* „Verschleierung" allgemein bedeutet und über die Einbeziehung des Gesichtsschleiers nichts aussagt. Im sanaanischen Sprachgebrauch wird *ḥiǧāb* oft im Zusammenhang mit Verschleierung ohne Gesichtsschleier gebraucht, im Gegensatz zu einer Verschleierung mit Gesichtsschleier. *ḥiǧāb* als Konzept der Verschleierung wird durch das Für und Wider zum Gesichtsschleier nicht in Frage gestellt.

Im folgenden erzählte Sumaya, wie sich diese Überzeugung geändert hatte.

Die Überzeugung war das Ergebnis einer Begrenztheit, im Lesen, an Informationen, in den Zielen und sogar in der Zusammenarbeit (*taʿāmul*).

> Der Gesichtsschleier (*liṭām*) war wie die Schale, wie die Eierschale, die schützt, was in ihr ist. Ich fühlte – so wie vielleicht viele [f.] auch –, dass wir in dieser Gesellschaft schwach sind und diese Schale brauchen, diese Bedeckung brauchen.
> Ich begann die Schale, die ein Schutz gewesen war, als Hindernis zu betrachten, als wirkliches Hindernis für die Entfaltung meiner Seele. Es kam so weit, dass ich mich schämte, mich selbst zu zeigen, mit meinem Aussehen (*bi-šaklī*), weil ich dachte, dass dieses Aussehen nicht schön ist, dass es dem Anderen nicht gefallen wird, sogar, wenn dies eine Frau ist. Der Gesichtsschleier verursacht manchmal dieses Problem zwischen der Frau und der Anderen, zwischen der Frau und dem Mann, dass ich mich meiner Gesichtszüge schäme, weil sie verhüllt (*mastūra*), vielleicht eine Schönheit suggerieren, die gar nicht existiert [Seg. 9-10].

Sumaya beschreibt ihr Überzeugtsein vom Gesichtsschleier als eine Begrenzung, die einem Mangel an Lesen und Information geschuldet war. Darüber hinaus trug die Begrenztheit der Zusammenarbeit (*taʿāmul*), das heißt ein geschlechtergetrennter Kontext, zu ihrer Überzeugung bei.[420] Sie vergleicht den Gesichtsschleier mit einer schützenden Eierschale, die schützt „was in ihr ist“. Diese Metapher suggeriert, dass sich Schale und Schutzbedürftiges nicht leicht voneinander trennen lassen. Gemäß Sumayas früherer Überzeugung war der Gesichtsschleier also ein notwendiger Schutz gewesen.

Sumaya berichtet, dass erst ein Zusammenfallen unterschiedlicher Ereignisse zu einer Veränderung dieser Wahrnehmung führte. Da war zunächst die neue Einstellung zum Schreiben und die erste Veröffentlichung eines Gedichtes. Dazu kam das Ende ihrer Ehe. Durch die Veröffentlichung des Gedichtes begann sie, auf eine neue Weise mit Kollegen/innen, Intellektuellen und Leuten des öffentlichen Lebens Gespräche und Diskussionen einzugehen. Sie brachte sich als Person in das gesellschaftliche und politische Leben ein.

Mit diesen Veränderungen schwindet die Überzeugung bezüglich des Gesichtsschleiers, wie aus ihrer Erzählung deutlich wird. Der Gesichtsschleier wandelt sich in ihrer Wahrnehmung vom Schutz zum Hindernis. Neben Sumayas Wahrnehmung des Schleiers, zunächst als Schutz und dann als Hindernis, verweist sie hier noch auf eine weitere Funktion des Schleiers als Versprechen gegenüber dem Anderen. Indem der Gesichtsschleier Schönheit verbirgt, suggeriert er sie auch, unter anderem dadurch,

420 Neben „Zusammenarbeit“ bedeutet *taʿāmul* auch einfach „Umgang“. Trotzdem habe ich mich für die sperrigere Übersetzung „Zusammenarbeit“ entschieden, weil hier der Bedeutungsaspekt der „Arbeit“ und damit der professionellen Rolle mitschwingt, der bei „Umgang“ verloren geht.

dass die Augen, der ausdrucksstärkste Teil des Gesichtes, in einem schwarzen Schlitz gerahmt und hervorgehoben werden. Sumaya beschreibt, wie die Befürchtung, das Versprechen der eigenen Schönheit nicht einhalten zu können, schließlich zu einer Scham gegenüber Anderen führte – auch gegenüber Frauen. Damit geht die Funktion des Gesichtsschleiers weit über die „Schutz"funktion hinaus, die es Frauen erlaubt, ihren Körper vor den Blicken fremder Männer zu verbergen, und Männer gleichzeitig vor ihrem Anblick schützt, der *fitna* auslöst.

In den Segmenten 9 und 10, in denen es um das Schreiben mit der Gesichtsverschleierung ging, beschrieb Sumaya zwei Tendenzen: Einerseits das zunehmende Gefühl von Einengung und andererseits eine neue „Offenheit für Beziehungen". Sie bedingen einander und werden im Gesprächsverlauf zunehmend als ein unvereinbarer Widerspruch deutlich.

> Außerdem, als ich angefangen hatte zu schreiben, schrieb ich mit einem völlig anderen Bewusstsein, mit einer Offenheit für Beziehungen und für einen Bereich der Zusammenarbeit, die es vorher nicht gegeben hatte.
> Zu jener Zeit begann ich zu entdecken, dass ich in einer sehr beengenden Muschel war. Sie verengte sich und verengte sich bis ich fast erstickt wäre [Seg. 10].
> Doch das große Problem ist nicht meine Überzeugung. Wie trete ich einer Gesellschaft entgegen[421], die mich seit Beginn meines Kontaktes mit ihr mit diesem Aussehen kennt. Mit dem Gesichtsschleier.
> Wenn ich mit meiner Mutter sprach, sagte sie zu mir, „Bist du verrückt?", oder „Wie reden die Leute über uns, das Viertel, die Arbeit, die Nachbarn, diese ganzen Beziehungen?
> Das ist / Vergiss die Sache! Unmöglich!" [Seg. 11]

Mit der veränderten Beziehung zum Gesichtsschleier wird die Frage immer wichtiger, wie sie ihre veränderte Überzeugung umsetzen kann. Noch ist ihr Wunsch, den Gesichtsschleier wegzulassen unmöglich. Dafür steht die Reaktion der Mutter, die sie „verrückt" nennt und damit ein deutliches Signal setzt, dass sie nicht hinter der Entscheidung der Tochter steht und das Weglassen des Gesichtsschleiers für nicht realisierbar hält.

Sumaya berichtete, dass sie ihrer Mutter Beispiele von Kolleginnen und Bekannten nannte, die keine Gesichtsschleier trugen. Sie zählte Frauen auf, die dennoch hohen Respekt genossen. Dazu sagte ihre Mutter:

421 „Entgegentreten" hier *wāǧaha* von *waǧh* (Gesicht), das dem englischen „*to face*" sehr nahe kommt.

> **Wenn auch**. Die sind schon immer so. Von Anfang an erlegten sie ihrer Präsenz diese Form auf (*faraḍū wuǧūdahum bi haḏā aš-šakl*). Doch du willst jetzt auf etwas verzichten, dem du dich verpflichtet hast, und das ist der Ruf der Familie [Seg. 11].

Die Reaktion der Mutter macht zwei Dinge deutlich: Erstens würde das, was sie beabsichtigt, große Entrüstung in ihrem Umfeld hervorrufen. Zweitens wären ihre Familie und alle Menschen, die ihr nahe stehen, ebenfalls von der Umsetzung ihres Planes betroffen. Die Erwiderung der Mutter auf die Bekannten und Kolleginnen ohne Gesichtsschleier deutet darauf hin, auf welche Art und Weise dieser Bedeutung entfaltet. „Die sind schon immer so", sie hätten „von Anfang an" ihrer „Präsenz" diese „Form", also dieses Aussehen, „auferlegt". Sie haben sich gar nicht erst für den Gesichtsschleier entschieden. Es geht in der Argumentation der Mutter nicht darum, was besser ist, sondern es geht um die Konsistenz des Verhaltens der Tochter. Dadurch dass Sumaya sich früh für den Gesichtsschleier entschieden hat, ist er in den Augen der Mutter eine Sache, der sie sich „verpflichtet" hat. Er gehört zu ihr dazu, entspricht „ihrer Präsenz" und „ihrer Form" . Zwar legt ihn auch die familiäre Herkunft nahe[422], doch die Mutter begründet ihn eher aus der Logik Sumayas eigenen bisherigen Verhaltens. Auch wenn der Gesichtsschleier nicht gesetzlich vorgeschrieben ist, so ist er dennoch kein Kleidungsstück oder Accessoire, das man einfach an- und ablegen kann. Er gilt als „besser" im religiösen Sinne, wie Sumaya früher selbst gegenüber Kolleginnen argumentierte. Sumaya beschrieb das Dilemma ihrer Situation.

> Die Angelegenheit war kompliziert und der Entschluss nicht nur in meiner Hand. Aber ich dachte immer, dass es zu einer Art Heuchelei geworden war, zwischen meiner mangelnden Überzeugung vom Gesichtsschleier und meinem Umgang damit. Ich konnte den Gesichtsschleier nicht außerhalb des Hauses ablegen und ihn, wenn ich zum Beispiel zurückkehrte, anlegen. Ich fühlte, dass dies noch mehr Heuchelei war oder Verrat am Vertrauen meiner Familie zu mir. Es kam vor, dass ich zum Beispiel Leute kennenlernte und die Gesichtsverschleierung ablegte, und wenn ich den Ort verließ und nach Hause ging, wieder anzog. Diese Verhaltensweise ist für mich Verrat am Vertrauen meiner Familie zu mir und auch Verrat einer anderen Art. Ich dachte, die wirkliche Lösung ist, dass ich die Gesichtsverschleierung vom Haus aus weglasse, von unserem Haus aus, und

422 Sumaya kommt aus der sozialen Schicht der *sāda*. Zum Schleier als Zeichen von sozialem Status siehe Martha Mundy, „Sanaa Dress, 1920-75", in: R.B. Serjeant, R.B. u. R. Lewcock (Hg.), *San'a' an Arabic Islamic City*, London 1983, S. 529-540. Zur Familiendynamik, innerhalb derer sich ein Mädchen für die Gesichtsverschleierung entscheidet, siehe „Kontrasthorizont: Schleier und soziale Zeitlichkeit", S. 161.

dass sie über diese Sache Bescheid wissen, damit sie nicht überrascht sind, dass ich diese Sache ohne ihr Wissen getan habe [Seg. 11].

Sumaya hegt bereits eine neue Überzeugung, kann diese aber noch nicht umsetzen. Sie ist vom Gesichtsschleier nicht mehr überzeugt, trägt ihn aber noch. Diesen Zustand empfindet sie als Heuchelei, die für sie unerträglich geworden ist. Ihn an bestimmten Orten oder in bestimmten Arbeitszusammenhängen abzulegen und auf dem Weg nach Hause wieder anzulegen verstärkt das Gefühl der Heuchelei noch und gibt ihr zudem das Gefühl, das Vertrauen der Familie zu verraten.

Bilder als Vorhut

Hier war der Moment in ihrer Erzählung, an dem Bilder ins Spiel kommen. Sumaya leitete den Teil der Geschichte, wie sie den Gesichtsschleier letztendlich weglassen konnte, folgendermaßen ein:

Die Gelegenheit dazu war nicht passend, bis ich die Gelegenheit zu einer Reise außerhalb des Jemen bekam, zu einem Dichtertreffen.
Im November ’97 fuhr ich nach / zur Teilnahme nach Marbat, im Irak.
Das war meine erste Reise als Kreative. Ich war zuvor privat gereist,
doch als Dichterin war dies meine erste Reise.
Dies war auch die Gelegenheit, auf die ich gewartet hatte, um die Gesichtsverschleierung wegzulassen [Seg. 12].

Welche sind die Merkmale, die diesen Anlass für ihren Zweck so geeignet erscheinen lassen? Sie betont, dass es ihre erste Einladung als „Kreative“ (*ibdāʿīya*) war, und kontrastiert diese berufliche Reise mit privaten Reisen. Ihr Bruder begleitete sie auf dieser Tour.[423]

Auf dieser Reise in den Irak trug sie keinen Gesichtsschleier, so wie oft jemenitische Frauen im Ausland den Gesichtsschleier ablegen. Ein solches Ablegen des Gesichtsschleiers oder eine Veränderung der Art der Verschleierung jenseits der natio-

423 Die meisten jemenitischen Frauen dürfen nicht ohne die Begleitung eines *maḥram* (männlicher Verwandter) verreisen, auch wenn es sich um eine Dienstreise handelt. Es passiert häufig, dass eine berufstätige, finanziell unabhängige Frau einen beruflichen Reiseplan gegenüber ihrer Familie nicht durchsetzen kann, wenn sie nicht einen *maḥram*, zum Beispiel den jüngeren Bruder mitnimmt, insbesondere wenn sie nicht verheiratet ist. Ein Studium im Ausland ist oft aus demselben Grund nicht möglich. Die meisten islamischen Rechtsgelehrten sagen, eine Frau solle nicht ohne den Schutz eines *maḥram* reisen.

nalen Grenzen hat keine Bedeutung für das „Aussehen“ zu Hause. Frauen, die den Gesichtsschleier auf einer Reise nicht getragen haben, legen ihn dann für die Rückreise oder kurz vor Landung des Flugzeugs in Sanaa wieder an. Dies ist ein Beispiel dafür, wie die Vorgänge an nationalen Grenzen den symbolischen Konstruktionscharakter des sozialen Lebens deutlich werden lassen. Prozesse an internationalen Grenzen ermöglichen ganz besonders einen Einblick in die lokalen und nationalen Definitionen von Identifikation oder Desidentifikation.[424]

Sumaya berichtete, dass das Thema Gesichtsverschleierung von einigen Schriftsteller/innen und Intellektuellen auf dem Dichtertreffen angesprochen und im Zusammenhang mit der Situation der Frauen im Jemen diskutiert wurde. Ausgehend von diesen Erörterungen weihte Sumaya ihren Bruder in ihren Plan ein und versicherte sich seiner Zustimmung. Sie berichtete von dem Gespräch mit ihm:

> Ich erörterte dieses Thema mit meinem Bruder. Ich sagte ihm, dass ich .../ „Ich denke daran, die Gesichtsverschleierung wegzulassen (*taraka*)[425], und du siehst, dass ich sie jetzt abgelegt (*taraka*) habe, an diesem Ort. Doch wie kann ich sie an einem Ort ablegen und an einem anderen Ort anlegen? Ich akzeptiere diesen Widerspruch nicht. Wenn ich von der Gesichtsverschleierung überzeugt bin, muss ich sie im Jemen und außerhalb des Jemen tragen. Oder das Gegenteil.“
> Mein Bruder war überrascht und sagte: „Ich habe nichts dagegen, doch ich denke, dass es schwierig sein wird, der Gesellschaft entgegenzutreten. Du wirst nicht wagen, das zu tun.“ Ich sagte ihm: „Dann sind wir uns einig ... / Dass du einverstanden bist, ist das Wichtigste. Der Gesellschaft gegenüberzutreten ist kein Problem“ [Seg. 13].

Hier wird erneut Sumayas Bemühen deutlich, das Vorhaben gemeinsam mit dem engsten Familienkreis anzugehen und durchzustehen. Die Umsetzung der Entscheidung betrifft auch die Familienmitglieder. Auch wenn das Ablegen des Gesichtsschleiers außerhalb des Jemen nicht infrage stellt, dass sie im Jemen *eigentlich* gesichtsverschleiert ist, nennt Sumaya diesen Widerspruch hier gegenüber ihrem Bruder als entscheidendes Argument für ihren Entschluss. So wie Sumaya die Reaktion ihres Bruders schilderte, hatte dieser nichts dagegen. Vielleicht vertraute er jedoch auch darauf, dass seine Schwester dem gesellschaftlichen Druck nicht standhalten würde.

424 Siehe Haller, *Gelebte Grenze Gibraltar*, S. 18.

425 Ich übersetze das Wort *taraka* hier mit „weglassen“ anstatt „lassen“, damit nicht missverständlich „anlassen“ im Sinne von „so lassen“ verstanden wird. Sie benutzt *taraka* auch für das vorübergehende und situationsbezogene „Ablegen“ des Gesichtsschleiers.

Drei Umstände ließen diese Gelegenheit günstig erscheinen: Erstens ermöglicht die berufliche Teilnahme an einem Treffen im Ausland das vorübergehende Ablegen des Gesichtsschleiers. Zweitens führt der Austausch mit den Kollegen und Kolleginnen aus anderen arabischen Ländern über die Situation der Frauen und Dichterinnen im Jemen dazu, dass der im Irak anwesende Bruder auf den Plan verpflichtet werden kann. Es ist kein Plan, der nur aus verbalen Argumenten besteht. Im Irak – immerhin auch ein mehrheitlich muslimisches Land – setzt Sumaya ihn bereits körperlich um.

Der dritte günstige Umstand, der Sumayas Plan unterstützt, wird im folgenden Zitat deutlich:

> Bei dem Dichtertreffen nahmen wir viele Bilder auf. Es gab eine jemenitische Delegation und jemenitische Journalisten, die mich und meine Kolleginnen und Kollegen fotografierten. Als wir nach Sanaa zurückkehrten, sagte der Journalist, der mich fotografiert hatte, zu mir: „Ich werde die Fotos nicht veröffentlichen, denn ich kenne die Empfindlichkeit des Themas, und du bist im Jemen verschleiert (*mulaṯṯama*[426])“ [Seg. 14]

Für den Journalisten ist es selbstverständlich, dass er die Fotos von Sumaya nicht veröffentlicht. Er geht davon aus, dass das Ablegen des Gesichtsschleiers auf dem Dichtertreffen keine Veränderung für den Jemen bedeutet und dass Sumaya dort gesichtsverschleiert *bleibt*. Was die Veröffentlichung seiner Fotos betrifft, denkt der Journalist die Betrachter/innen und die sozialen Räume mit, in denen die veröffentlichten Fotos angeschaut werden, da er die Konventionen der Geschlechtertrennung, der möglichen und der verbotenen Blicke, kennt. Sumaya antwortete dem Journalisten:

> Ich sagte ihm, „Im Gegenteil. Wenn Du mir einen Dienst erweisen willst, veröffentliche dieses Foto in der Zeitung. Dies wird mir dabei helfen, den Entschluss umzusetzen. Ich will den Gesichtsschleier weglassen. Wenn mein Foto ohne ihn veröffentlicht wird, wird es ein starker Vorwand sein, diese Sache zu machen“.
> Und tatsächlich, das Foto wurde veröffentlicht und ich ging ohne Gesichtsschleier hinaus. Es gab ein sehr großes Problem, in der Familie und in der Beziehung meiner Mutter zum Viertel und zu den Leuten. Sogar an ihrem Arbeitsplatz und an meinem Arbeitsplatz gab es großen Druck, doch ich konnte ihn überstehen [Seg. 14,15].

426 Von *liṯām* (Gesichtsverschleierung). *mulaṯṯama* bedeutet „verschleiert“ und gibt zusätzlich Auskunft über die Art der Verschleierung, d.h. „verschleiert mit *liṯām* (Gesichtsschleier)“. Unterschiedliche Adjektive bedeuten „verschleiert“ und beinhalten gleichzeitig einen Hinweis auf das jeweilige für die Verschleierung charakteristische Kleidungsstück, so wie „befrackt“ auf den Frack verweist.

Es scheint gut möglich, dass Sumaya den Plan bereits hegte, als sie sich ohne Gesichtsschleier fotografieren ließ. Vielleicht fragt der Journalist explizit nach, weil ihr Verhalten anders war als normalerweise, wenn stilles Einvernehmen darüber herrscht, dass eine Anwesende später auf keinem Foto erscheinen darf. „Im Gegenteil" unterstreicht, dass ihre Meinung zur Veröffentlichung ihres Fotos der zu erwartenden Praxis zuwiderläuft.

Sie verspricht sich von der Veröffentlichung, dass es ihr hilft, den Entschluss umzusetzen und nennt es einen „starken Vorwand", der ihr bei der Umsetzung ihres Entschlusses hilft. Sie löst den für sie unerträglich gewordenen Widerspruch, den Gesichtsschleier an einem Ort zu tragen und an einem anderen nicht, zunächst durch den Abdruck eines Fotos auf, auf dem sie ohne Gesichtsverschleierung erscheint. Mit der Veröffentlichung performiert sie ein Argument: Wenn schon ihr Foto veröffentlicht wird, warum soll sie dann den Gesichtsschleier weiterhin tragen? Die Funktion des Fotos ist hier nicht, etwas Vergangenes zu dokumentieren, sondern etwas Zukünftiges vorauszuschicken.

Das Foto liefert also die Begründung und die Legitimation für ihre veränderte Präsenz, auch wenn der Skandal und die Ablehnung nicht ausbleiben. Das Foto vereint auf sich alle Aspekte, um die es Sumaya geht. Es stellt die Veränderung ihrer Präsenz ohne Gesichtsschleier in einen professionellen Kontext. Als Dichterin reflektiert sie sich nicht nur im Kontext ihrer Beziehungen und Arbeitszusammenhänge im Jemen, sondern auch im internationalen Kontext. Mit dem Ablegen des Gesichtsschleiers gibt sie nicht nur eine Verpflichtung auf, wie ihre Mutter es nannte, sondern geht zugleich als verantwortungsbewusste Dichterin eine neue berufliche Verpflichtung ein. Sie vertritt den Jemen auf der arabischen Bühne, in einem Metier, das große Achtung genießt.

Schließlich beschrieb Sumaya die Folgen der Umsetzung ihres Entschlusses als so schlimm, dass sie zunächst einen Rückzieher machte:

> Am Anfang war meine Mutter für die Lösung, dass ich den Gesichtsschleier bei der Arbeit in der Universität ablege und auf dem Nachhauseweg trage, damit die Leute im Viertel nicht gereizt werden – die Nachbarn. Diese Lösung störte mich, aber ich stimmte meiner Mutter wegen zu [Seg. 15].

Dieser Abschnitt lässt das Ausmaß der sozialen Kontrolle, des Drucks und der Sanktionen innerhalb der Nachbarschaft erahnen, in der Nachbar/innen durch einen regen

Austausch von Besuchen, vor allem anlässlich nachmittäglicher Qat-Runden, miteinander verbunden sind.

In ihrer Schilderung gab Sumaya den langen Prozess des Weglassens des Gesichtsschleiers stark verkürzt wieder und ging direkt zum nächsten Ereignis über, das auf diesem Weg entscheidend war.

> Die nächste Etappe war, als ein Bild von mir im Fernsehen erschien, von der Feier zum Erscheinen meines ersten Gedichtbandes. Im Fernsehen sahen mich alle Nachbarn und alle Leute. Dieses Foto lief im Vorspann der Sendung, einer Kultursendung, jede Woche. Da sagte ich meiner Mutter: „Dann gibt es keinen Vorwand mehr, den Gesichtsschleier anzulegen, wenn alle Leute mich im Fernsehen sehen. So lachen sie mehr über uns, als wenn wir überzeugend sind."
> Meine Mutter [die Stimme wird sehr leise] gab sich geschlagen und ich begann, den Gesichtsschleier nicht mehr zu tragen. Ich trug den *ḥiǧāb* auf diese Art bei der Arbeit, im Haus und an fast allen Orten [Seg. 16].

Das Zitat beginnt mit der Ankündigung der „nächsten Etappe". Ob hier wieder ein Plan im Spiel ist, ob sie die Veröffentlichung des Bildes auch diesmal mit eingefädelt hat, erzählt sie nicht. Zunächst scheint es übertrieben, dass „alle Nachbarn und alle Leute" das Bild im Fernsehen gesehen haben sollen. 1998 gab es jedoch nur einen sanaanischen Kanal, der sowohl terrestrisch als auch über Satellit ausgestrahlt wird.[427] Außerdem war die wöchentliche Ausstrahlung im Vorspann einer Sendung eine besonders insistierende Platzierung für ein Fernsehbild. Nachbar/innen und Bekannte, denen Sumayas Erscheinen ohne Gesichtsverschleierung unwahrscheinlich vorkam, konnten sich in der folgenden Woche noch einmal dessen vergewissern.

Sicher erscheint mir, dass das Bild nicht ohne ihre Zustimmung in den Vorspann geriet. Zumindest hätte sie bewirken können, dass es aus diesem Zusammenhang wieder verschwindet. Doch das lag nicht in ihrer Absicht. Durch die wiederholte Aufführung ihrer Präsenz mit entschleiertem Gesicht im Fernsehen wurde ihrer Entscheidung jede Ambivalenz genommen. Begegnete ihr hingegen jemand an irgendeinem Ort oder auf der Straße und erkannte sie plötzlich ohne Gesichtsverschleierung, dann hätte das als ein zufälliger Blick auf ein doch *eigentlich verschleiertes* Gesicht wahrgenommen werden können.

427 Der Kanal, der terrestrisch ausgestrahlt wurde, unterschied sich nur minimal von der über Satellit ausgestrahlten Version.

Lag in der Veröffentlichung des Fotos vom Dichtertreffen im Irak noch eine gewisse Ambivalenz (durch den Kontext außerhalb des Jemen und durch die Einmaligkeit einer Veröffentlichung in der Zeitung), lässt diese wöchentliche Ausstrahlung ihres Bildes nun keinen Zweifel mehr zu. Der mediale Fakt des unverschleierten Gesichtes wiederum dient Sumaya als Argument gegenüber der Mutter: „Dann gibt es keinen Vorwand mehr, den Gesichtsschleier anzulegen, wenn alle Leute mich im Fernsehen sehen. So lachen sie mehr über uns, als wenn wir überzeugend sind“ [Seg. 16].

Sumayas Geschichte findet hier mit einem Satz ihr vorläufiges Ende, dessen Leichtigkeit im Kontrast zu der Schwere der Vorgeschichte steht: „Ich trug den *ḥiǧāb* auf diese Art, bei der Arbeit, im Haus und an fast allen Orten.“ Der Eindruck der Leichtigkeit entsteht dadurch, dass der Satz die Übereinstimmung mit dem normativen Konzept des *ḥiǧāb*[428] in den Vordergrund stellt. Dieser Satz klammert die Differenzen über den für sie angemessenen *ḥiǧāb* einfach aus. Anstatt dessen betont er, dass sie *ḥiǧāb*[429], dem religiösen Prinzip der Verschleierung, treu bleibt. Das sprachliche Herunterspielen der Schwere der Veränderung ebnet den Weg dafür, neue Blicke auf sich zuzulassen, die das symbolische System der Blicke um neue Dimensionen erweitern.

Nach diesem Satz folgte eine Pause von einigen Sekunden in Sumayas Bericht. Dann besann sie sich der Heftigkeit des Widerstandes, der ihr entgegenschlug, und der unzähligen Schwierigkeiten:

> Ich habe das Leiden natürlich abgekürzt [….] [Unterbrechung aus filmtechnischen Gründen] Natürlich ist seit 97 genügend Zeit vergangen, um zu vergessen. [….] Sogar meine Freundinnen bei der Arbeit brachen mit mir und verweigerten mir den Umgang oder das Gespräch, weil ich etwas getan hatte, das gefährlich war und (...) nicht gut, aus ihrer Blickrichtung falsch, nach allen Maßen – den traditionellen, natürlich. [….] Alle Beziehungen waren schwierig und kompliziert. Es verging viel Zeit. Ich hatte einen Zusammenbruch, doch ich hatte nur eine Wahl oder eine Herausforderung: Entweder ich mache weiter oder ich mache weiter. Es gab nicht

428 Das Wort *ḥiǧāb* mit dem Adjektiv *muḥaǧǧaba* ist das übergeordnete Wort für die Verschleierung. Es deutet nicht auf eine bestimmte Art von Schleier hin, sondern es meint das Prinzip der islamischen Verschleierung. Nur in Abhängigkeit eines konkreten Kontextes kann es eine bestimmte Art von Verschleierung meinen. Zu *ḥiǧāb* gehört auch ein System von Verhaltensweisen gegenüber nicht-*maḥram* Männern, vor denen eine Frau *muḥaǧǧaba* ist bzw. sich verschleiert (*tataḥaǧǧab*).

429 In manchen englischsprachigen Publikationen wird *ḥiǧāb* (*hejab)* ohne Artikel geschrieben, wenn das religiöse Prinzip der Verschleierung und nicht ein Kleidungsstück gemeint ist. Zum Beispiel: „Many filmmakers resort to exterior scenes and public spaces – a cinematic version of *hejab* – in order to talk about their inner feelings.“ Mehrnaz Saeed-Vafa, „Location (Physical Space) and Cultural Identity in Iranian Films“, in: Richard Tapper (Hg.), *The New Iranian Cinema. Politics, Representation and Identity*, London u. New York 2002, S. 200-214, S. 204.

> die andere Lösung, dass ich nachgebe. Ich hatte die Wahl, dass ich weitermache oder weitermache [Seg. 17].

Dieses Zitat gibt Aufschluss über die gesellschaftlichen Sanktionen von Freundinnen und Kolleginnen. Ab einem bestimmten Punkt gibt es keine Umkehr mehr. Auch rückblickend steht sie zu ihrer Überzeugung und bereut nicht, was sie getan hat.

> Zweitens finde ich darin keinen Fehler. Ich finde den Fehler im **Blick** der anderen. Der Fehler war **nicht** meine Idee oder das, was ich getan habe, sondern der Blick der Anderen auf diese Idee, die Einmischung der Anderen in die persönliche Freiheit. Dieses Problem ist größer als das Problem Gesichtsschleier ja oder nein [Seg. 18].

Zwei Mal benutzt Sumaya den Ausdruck „Blick der Anderen". Diesen Blick der Anderen setzt sie mit der „Einmischung der Anderen in die persönliche Freiheit" gleich. Wir können diesen Blick im Kontext des „erkennenden" sozialen Blicks (*firāsa*) kontextualisieren, der die Fähigkeit bezeichnet, aus der Gesamtheit des Stils einer Person zum Beispiel ihren sozialen und moralischen Status zu erkennen (siehe „Formen des sozialen Blicks", S. 76ff). [430] Sumaya dissoziiert den verbotenen Blick vom verbotenen Anblick, indem sie den „Blick *der Anderen*" vom *ihrem Anblick* ablöst. So gibt sie die moralische Verantwortung für den „Blick der Anderen" ab.

Mit der Umsetzung ihres Entschlusses wollte Sumaya auch die Angst überwinden, ihr Gesicht könne womöglich den Erwartungen von Schönheit nicht entsprechen, die der Gesichtsschleier aufbaut. Als ich in einem Dokumentarfilmseminar mit jemenitischen Medienschaffenden Dokumentar- und Experimentalfilme betrachtete und analysierte,[431] fiel mir auf, dass die Verschleierung und insbesondere die Gesichtsverschleierung für die Betrachtenden tatsächlich ein Versprechen von Schönheit kultiviert, welches das „Bild" vom „Eigenen" auszeichnet. Diese Situation soll hier als empirischer Vergleichshorizont dienen. Bei manchen Filmen, die wir anschauten, stand als Reaktion der Gruppe auf einen Film zunächst die Enttäuschung über das Aussehen der Frauen im Vordergrund. Darüber waren sich die vorwiegend männlichen Teilnehmer schnell einig. Beim Film *Der Mann mit der Kamera* von Dziga Vertov beklagten die Seminarmitglieder, dass die dargestellten jungen Sowjetfrauen, die in alltäglichen Situ-

430 Lambert zufolge hat die Dichte der sozialen Beziehungen im Jemen zu einer besonders starken Aufladungen des Blickes geführt. Lambert, „L'œil des envieux et la clairvoyance du juste: regard social et Islam au Yémen", S. 112.

431 Im Januar und Februar 2007 unterrichtete ich Blockseminare zum Dokumentarfilm am *Mass Communication Training and Qualifying Institut* (MCTQI) in Sanaa und Aden.

ationen gezeigt wurden, hässlich seien. Bei *Fervor* von Shirin Neshat waren sie verblüfft über die Wahl der Hauptdarstellerin: Einige Nebendarstellerinnen seien viel hübscher als die Hauptdarstellerin gewesen. Diese sei alt, schon „hinüber". Die Gruppe von Fernsehprofis schien mir gefangen im Schleier als Versprechen und unter der Entzauberung des „Frauenbildes" zu leiden. Der Zustand von Angst und Scham, den die Dichterin beschrieb, dass die verhüllten Gesichtszüge das Versprechen einer Schönheit suggerieren, die gar nicht existiert, hat ihr Pendant auf der Seite der Betrachter und damit im „Blick der Anderen".

Die beiden Etappen auf dem Weg zum Weglassen der Gesichtsverschleierung weisen Parallelen auf. Erstens schickt Sumaya die Veröffentlichung eines Bildes jeweils ihrem Erscheinen ohne Gesichtsschleier unmittelbar voran, quasi als Vorhut. Zweitens spielt beide Male ein internationaler Kontext eine Rolle. Das erste Mal zeigt das Bild eine Situation außerhalb des Jemen. Das zweite Mal wird das Bild auf dem jemenitischen Satellitenkanal und über Arabsat ausgestrahlt, so dass es dem ständigen Vergleich mit Kanälen aus anderen Ländern ausgesetzt ist, die Gesichter von Frauen zeigen. Drittens stellt die Veröffentlichung der Bilder in beiden Fällen auch eine neue Stufe ihrer Karriere als Dichterin dar und entspricht dem Erreichen eines neuen beruflichen Zieles: zum einen der Auslandsreise in ihrer Funktion als Dichterin und zum anderen dem Erscheinen ihres ersten Gedichtbandes. Viertens hält sie beide Male eine aktive Rolle im Prozess der Veröffentlichung inne. Sie steuert die Modalitäten der Veröffentlichung; ohne ihren Wunsch wäre diese nicht zustande gekommen. Für das Irak-Foto schildert sie das explizit, beim Vorspann der Kultursendung ist es nicht anders vorstellbar, denn die lokalen Fernsehmacher kennen die Empfindlichkeit des Themas. Es sind von ihr autorisierte Bilder, deren Verbreitung sie gezielt einsetzt, um eine neue körperliche Präsenz zu realisieren. Sie wird nicht passiv *zu-sehen-gegeben*, sondern betreibt ein aktives *Sich-zu-Sehen-Geben*.

Sumaya ist eine sprachlich gewandte und gebildete Persönlichkeit. Als Dichterin ist sie außerdem eine Sprachkünstlerin, deren Berufung und Beruf es ist, durch Dichtung die Grenzen sprachlichen Ausdrucks und damit auch die Grenzen der Erfahrung zu erweitern. Ihre Meisterschaft betrifft auch ihre mündliche Ausdruckskraft. Dennoch nutzt sie in den beiden Schlüsselsituationen ein *Bild* als Performativum, *handelt* durch

das Bild, um sich als Frau ohne Gesichtsschleier in der Gesellschaft einzuführen, durchzusetzen und zu behaupten.

Wir können das, was sie hier mit Bildern tut, und das Bildverständnis, das dadurch nahegelegt wird, genauer betrachten. Das Foto vom Dichtertreffen im Irak, das sie ohne Gesichtsschleier in der Zeitung zeigt, hat weder die Funktion eines *Beweises* („Sumaya war im Irak", „Sumaya war im Irak unverschleiert") noch die Funktion einer *Enthüllung* („so sieht Sumaya ohne Gesichtsschleier aus"). Die Funktion besteht in der reinen Sichtbarkeit des Bildes in der Zeitung. Entscheidend sind dabei die Orte der Sichtbarkeit, draußen, in den Geschäften, in Büros, Institutionen, Wohnungen, alle Orte, an denen die Zeitung verkauft, vertrieben und gelesen wird und wo Sumayas Bild nun von allen gesehen werden kann. Die Funktion, die das Bild hier hat, verweist auf das transgressive Vermögen von Bildern. Als Repräsentationen von Sumaya nehmen die Bilder auf die reale Person Sumaya Bezug, dieser Aspekt wird noch von der Bildsemiotik abgedeckt. Doch bei den räumlichen Bezügen ist es hier nicht von vorrangiger Bedeutung, dass der dargestellte Ort auf den Irak verweist.[432] Entscheidend ist, dass sie als Bildobjekt, in artifizieller Präsenz, in der sie unverschleiert erscheint, eine veränderte körperliche Präsenz in ihrer Lebenswelt einführen kann. Dadurch bereitet sie vor, ihren Körper, mit dem sie sich zu anderen Menschen und zur Gesellschaft in Beziehung setzt, ihrem veränderten Handeln, ihren Überzeugungen und ihren veränderten beruflichen Möglichkeiten anzupassen. Die Bilder sind nicht Abbildungen dessen, wie ihr Körper ist, sondern durch den Gebrauch der Bilder *macht* sie ihren Körper.[433] Dazu reicht nicht ein einmaliges Erscheinen eines Fotos in der Zeitung. Sie wiederholt die Veröffentlichung des eigenen Bildes im Fernsehen. Das Bilderhandeln ist hier ein konstitutiver Bestandteil des Prozesses, der den Körper *macht*. Der Gebrauch der Bilder erscheint als *Körpertechnik*.

432 Solch ein Bild wäre natürlich denkbar. Im Schlafzimmer des Großvaters einer befreundeten Familie in Sanaa hing ein Urlaubsfoto seiner verstorbenen Frau, im Urlaub ohne Gesichtsschleier, das sie im Irak, vor bergiger landschaftlicher Kulisse zeigt. Hier spielt das transgressive Vermögen von Bildern keine Rolle.

433 Das verstehe ich hier im Sinne Butlers, die schreibt, „dass der Körper nicht bloß Materie ist, sondern ein fortgesetztes und unaufhörliches *Materialisieren* von Möglichkeiten." Judith Butler, „Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie", in: Uwe Wirth (Hg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/M. 2002, S. 301-320, S. 304.

Exkurs: Gesichtsschleier und soziale Zeitlichkeit

Sumayas Erzählung hat vieles über die normierende Kraft des Gesichtsschleiers preisgegeben. Er ist nicht ein Kleidungsstück, das sich an- und ausziehen lässt, sondern gehört zum Körper dazu und ist verwoben mit biographischen Prozessen. Er ist nicht statisch, sondern schreibt sich in eine soziale Zeitlichkeit ein. Als Vergleichshorizont zu Sumayas krisenhaftem Weglassen des Gesichtsschleiers möchte ich kontrastierend das Beispiel von Maryam schildern, die sich, nachdem sie ihn lange Zeit nicht tragen wollte, schließlich doch für den Gesichtsschleier entscheidet. Auch hier wird diese Entscheidung biographisch kontextualisiert. Dieser Abschnitt ist ein Vorgriff auf das Unterkapitel „Die Mündigkeit der Zuschauerin" (Filmsituation 4). Die Schilderungen entstammen Notizen aus den Jahren 1997, 2001 und 2007 in meinen Aufzeichnungen.

1997: Eine Unterhaltung mit der damals 13-jährigen Maryam und ihrer Mutter auf der Straße in der Altstadt von Sanaa. Die Mutter sagt, dass sie selbst den Gesichtsschleier und den *šaršaf*[434] aus Gewohnheit trage. Nachdem sie ihn einmal aufgesetzt habe, könne sie ihn nun nicht ablegen. Maryam, die ein schwarzes Kopftuch trägt, sagt: „Ich glaube ich werde mein Gesicht nicht verschleiern. Ich werde wahrscheinlich so herumlaufen, bis ich sterbe".

2001: Maryam ist 16 Jahre alt und besucht die 11. Klasse. Zu diesem Gespräch kommt es an einem Festtag, und wir sitzen im Haus ihres Großvaters mütterlicherseits mit einer Cousine und einer Tante zusammen. Maryam ist jetzt überzeugt davon, dass sie den Gesichtsschleier niemals tragen will. Ihre Augen sind nicht besonders gut und mit der Brille, die sie benötigt, ist es schwierig, ihn zu tragen. Das Atmen damit sei beschwerlich und deshalb würde er sie beim Lernen in der Schule und später in der Universität behindern.

434 Eine in Sanaa verbreitete weibliche Verschleierung, die außerhalb des Hauses getragen wird und aus vier Teilen besteht: einem weiten Rock, einem Schulterumhang, einem Kopfumhang und einem Gesichtsschleier. Der *šaršaf* stammt aus der osmanischen Besatzungszeit und wurde zuerst von der städtischen Elite adaptiert bevor er sich verbreitete. Er mutet konservativer und „älter" an als der *baltū* (Mantel), der aus Saudiarabien importiert wurde und oft von jungen Frauen getragen wird.

Ihre Tante sagt, es sei aus der Sicht des Glaubens besser, ihn zu tragen. Da es sein könnte, dass man einen Fehler mache, wenn man ihn nicht trage, sei es doch besser, ihn vorsichtshalber zu tragen. Darauf entgegnet Maryam, wenn man ihn ohne Überzeugung trage, nütze es sowieso nichts. Wenn sie erst im Alter der Tante davon überzeugt sein würde, warum solle sie ihn dann die 20 Jahre bis dahin tragen. Maryam ist die einzige von vier Freundinnen, die nicht verlobt ist. Sie ist das einzige Mädchen ihrer Klasse in der Mädchenschule, das den Gesichtsschleier nicht trägt. Ungefähr sechs weitere Mädchen in der Klasse klappen ihn während des Unterrichts im Klassenzimmer hoch, die restlichen lassen auch während des Unterrichts das Gesicht verdeckt.

Maryams verheiratete Cousine Hana, Tochter eines Onkels mütterlicherseits, eine Soziologiestudentin, trägt den Gesichtsschleier, obwohl sie ihn eigentlich nicht mehr tragen will. Alle, die sie kennen, seien dagegen, dass sie ihn ablege. Der Großvater fürchte, was die Leute sagen würden. Die Tante merkt an, dass ihre Vorfahren wichtige religiöse Gelehrte gewesen seien, und wenn schon die Töchter ihrer Familien keinen Gesichtsschleier mehr trügen, wer dann? Hana hingegen schreckt der Gedanke nicht, dass irgendwann keine Frau mehr den Gesichtsschleier tragen könnte. Sie sieht ihn langsam verschwinden und fragt sich, warum sie ihn weiter tragen soll, wenn er sowieso verschwindet. Für sie gibt es folgende Gründe, ihn abzunehmen: Zum einen beeindruckt sie das Beispiel der Frauen, die der Fernsehsender der Hisbollah *Al-Manar* zeigt, der seit 2000 über Satellit zu empfangen ist. Dort haben die Frauen ein dezidiert islamisches Erscheinungsbild mit sorgsam verdecktem Haar, doch ohne verschleiertes Gesicht. Zum anderen ist auf dem Arbeitsmarkt im privaten Sektor der *niqāb* oft nicht erlaubt, und sie findet es komisch, zwischen dem Arbeitsplatz und anderen Orten zu unterscheiden.

Hana trug den *niqāb* schon, als sie jünger als Maryam war. Es hatte damit begonnen, dass einige Onkel scherzend Bemerkungen über ihr offenes Gesicht machten. Schließlich sagte ihr Vater, es wäre besser, wenn sie das Gesicht verschleierte. Am Anfang freute sie sich darüber, den *niqāb* zu tragen, denn sie fühlte sich älter und reifer, und es war schön, dasselbe zu tun wie ältere Verwandte. Da der Gesichtsschleier ihre schönen Augen unterstrich, bekam ihr Aussehen etwas ganz Besonderes, und viele machten positive Bemerkungen.

Sie ist sich sicher, dass diese Äußerungen aufhören würden, wenn sie nur das Kopftuch trüge. An der Universität werden Bemerkungen zum Aussehen hauptsächlich gegenüber den Verschleierten gemacht. Die, die ohne Gesichtsschleier sind, werden kaum angeguckt. Zwar sind Großvater, Ehemann und Vater dagegen, dass sie den Gesichtsschleier weglässt, doch die würden sich schnell daran gewöhnen. Nur ihrer Mutter würde es viel ausmachen, denn die Leute würden sagen, ihre Tochter sei schlecht, weil sie sich enthüllt hat (*iktašafat*). Sie will die Mutter nicht verletzen.

2007: Maryam trägt den Gesichtsschleier. Sie hat sich noch zu Schulzeiten dafür entschieden. Ihre Augen hat sie in Kairo einer Laseroperation unterzogen und braucht jetzt nicht mehr die starke Brille, die sie früher trug. Sie sagt, an manchen Orten sei es schwierig, *fātiša* (offen) zu sein. Sie benutzt das Gegensatzpaar *fātiša – muḥağğaba* (offen – verschleiert). Ohne Gesichtsschleier müsse sie sehr auf ihr Verhalten achten. Sie dürfe nicht zu viel lachen, nicht mit den Jungen reden und anderes mehr. Mit dem *ḫimār*[435] hingegen könne sie mit den Jungen reden, lachen und sich frei ausdrücken. Wäre sie *fātiša*, müssten alle anderen Studenten/innen von ihrer Anständigkeit überzeugt sein. Ohne Gesichtsschleier läge die Beweislast für Anständigkeit bei ihr. Es läge immer eine Schuldvermutung vor. Nur wer sie kenne und wüsste, wer sie ist, und wie sie sich verhält, könne ihr Anständigkeit, Ehrbarkeit und Moral zugestehen. Das ginge an einem Ort, an dem nicht allzu viele Leute sind, doch an der Universität seien so viele Leute, die könne sie unmöglich alle kennen.

Maryams Beispiel verdeutlicht die normative Kraft des Gesichtsschleiers, der als symbolische Praxis für Maryam schließlich doch zum Erwachsen-Werden und zum Frau-Werden dazugehört. Die normative Kraft entfaltet sich entlang praktischer Belange und entlang der Anforderungen alltäglicher Interaktion und ihrer Genderaspekte. In Maryams Fall scheint das Tragen des Gesichtsschleiers weniger mit festen Überzeugungen zu tun zu haben, denn sie schließt nicht aus, dass sie irgendwann wieder *fātiša* wird. Wichtig ist ihr allerdings eine bestimmte Konsistenz. Man könne nicht am selben Ort einmal *muḥağğaba* und einmal *fātiša* erscheinen. Sie erzählt von einer Freundin, die

435 Art des Geschichtsschleiers.

an der Uni immer verschleiert und bei ihrer Arbeit immer *fātiša* sei. Diese klare Trennung zwischen Arbeit und anderen öffentlichen Orten findet sie gut.

Wenn ein Mädchen im Laufe der Pubertät beginnt, das Gesicht zu verschleiern, geschieht das meiner Beobachtung nach zunächst als eine Selbst*inszenierung*, mit der sie sich innerhalb der Familie und der Verwandtschaft neu positioniert. Der normative Charakter dieser symbolischen Praxis liegt zu diesem Zeitpunkt noch nicht auf der Hand. Mit der Zeit wird der Gesichtsschleier immer mehr zu einer Selbst*verpflichtung*, mit der, im „Blick der Anderen", Moralität und Anstand der Person verknüpft sind. Sie nimmt einen nahezu unumkehrbaren Charakter an. Wie stark diese normative Kraft ist zeigt sich im Kontrast zu Maryams Erzählung an Sumayas langem Weg, den Gesichtsschleier wieder abzulegen.

3.2 Frauenaktivistinnen – Filmsituation 2

Die Filmsituation, die in diesem Unterkapitel vorgestellt wird, basiert auf einer gefilmten Gesprächssituation mit drei jungen Frauen beim Mittagessen in der „Familienabteilung" eines Restaurants.[436] Die drei, Malika (28), Basma (24) und Amal (19), bildeten eine Gruppe von Aktivistinnen, die sich *Treffpunkt der* ar-Rašīd-*Mädchen* nannte. Die Gruppe hatte gerade begonnen, in einem Kulturzentrum eine Reihe öffentlicher Diskussionsveranstaltungen zur gesellschaftlichen Rolle von Frauen durchzuführen.[437]

Gegen Ende meines Feldaufenthaltes erfuhr ich vom Auftakt dieser Reihe von Diskussionsveranstaltungen im Kulturzentrum namens *Kulturorganisation* ar-Rašīd. Die erste Veranstaltung fand zum Thema *Die Realität der Frau in den Gefängnissen* statt. Die eingeladene Vortragende war eine Rechtsanwältin aus dem ehemaligen Südjemen.[438] Zu der Veranstaltung nahm ich die Videokamera mit, und als ich vor Beginn

436 Einige Ausschnitte der Interpretationen dieser Filmsituation wurden bereits in folgendem Artikel veröffentlicht: Irina Linke, „Frauen in Sanaa: öffentliche Präsenz und mediale Repräsentation" [64 Absätze], in: *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 10(2), Art. 15 (2009), <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0902150>.

437 Im Flyer zur Veranstaltung benennen sie ihre Ziele: 1. Einen neuen Feminismus erschaffen 2. Bekannte Themen neu ergründen. 3. Zur Entwicklung praktischer Lösungen für die Probleme der Frau einen Gesprächsmittelpunkt schaffen. 4. Das Kennenlernen jemenitischer Pionierinnen aus unterschiedlichen Berufen ermöglichen. 5. Der Frau im Gespräch über ihre Themen die Zügel in die Hand geben. 6. Die Gesellschaft von der positiven Rolle der Frau im Entwicklungsprozess überzeugen.

438 Im Südjemen wurde juristisches Personal, sowohl Frauen als auch Männer, im 1972 eröffneten *Institut for Legal Studies* ausgebildet. Die Rechtsfakultät der Universität Aden wurde 1978 eröff-

der Veranstaltung fragte, ob ich filmen dürfe, stimmten die drei Organisatorinnen zu. Ich filmte Teile der Vorlesung und die Diskussion im Anschluss, hauptsächlich mit dem Ziel, alles später in Ruhe noch einmal anhören zu können.

Die zweite Diskussionsveranstaltung zwei Wochen später hatte *Gesundheitsprobleme der Frau* zum Thema. Auch dieses Mal stammte die vortragende Ärztin aus dem Südjemen. Wieder dokumentierte ich die Veranstaltung von meinem Sitzplatz aus mit der Videokamera. Im Anschluss an diese zweite Veranstaltung sprach ich die Organisatorinnen an. Die Diskussionsrunde der folgenden Woche sollte *Das Bild der Frau in den jemenitischen Medien* zum Thema haben. Da ich zu diesem Zeitpunkt den Jemen schon verlassen haben wollte, bat ich die drei, mit mir vorab ein Gespräch über das Thema zu führen, das ich filmen wollte. Es war nicht leicht, einen passenden Zeitpunkt und Ort für unsere Verabredung zu finden, denn sie waren als Mitglieder der *Kulturorganisation* ar-Rašīd sehr beschäftigt und nahmen an einer Anti-Qat-Kampagne in Schulen teil. Schließlich schlugen sie ein gemeinsames Mittagessen in einem Restaurant nach einem Schulbesuch vor. Auch beim Schulbesuch sollte ich mit der Kamera dabei sein.

Mein Zugang zu der Gruppe war also zunächst Resonanz auf ein öffentliches Angebot. Von diesem für die Öffentlichkeit bestimmten Raum aus näherte ich mich den Organisatorinnen. Sie lernten mich mit Kamera kennen, in einem gemischtgeschlechtlichen Raum, in dem Männer und Frauen aus professionellen Bereichen zusammenkamen, um gesellschaftliche Probleme zu diskutieren und nach Lösungen zu suchen. Ziel der Organisatorinnen war, die Anliegen, Themen und Ergebnisse dieser Diskussionsveranstaltungen möglichst weit zu verbreiten. Die Veranstaltungen waren sehr gut besucht, auch von vielen Journalistinnen und Journalisten. Die Organisatorinnen ließen ihre Veranstaltungen auf Video dokumentieren. An den engagierten Diskussionen beteiligten sich Frauen und Männer.

Die Filmsituation 2 stellt einen Ausschnitt aus dem gesellschaftlichen Bereich „Zivilgesellschaft“ dar und lässt sich im Kontext des „Frauenaktivismus“ verorten, den ich im Unterkapitel „Sanaa“ skizziert habe. Mit der Podiumsdiskussion zum *Bild der Frau in den jemenitischen Medien* machten die Aktivistinnen die medialen Repräsentationen zum Thema und begaben sich thematisch explizit in das Feld der symbolischen

net. Im Norden gibt es seit 1995 Richterinnen und Staatsanwältinnen.

Geschlechterkonstruktionen. Das Thema betrifft sie selbst jedoch auch unabhängig vom Thema der jeweiligen Veranstaltung, denn die drei jungen Aktivistinnen sind für die Wirkung und die Nachhaltigkeit ihrer Diskussionsrunden selbst auf die Kommunikation durch Medien angewiesen. Ihr Engagement verlangt ihnen auch einen eigenen Umgang mit den Medien ab und fordert von ihnen somit auch auf der performativen Ebene eine Haltung zum diskutierten Thema ein. Das betrifft ebenfalls unsere Filmsituation. Auch sie fordert eine praktische Positionierung bezüglich des Umgangs mit dem eigenen Bild in der Öffentlichkeit.

Mittags nach dem Schulbesuch kamen wir in dem verabredeten Restaurant zusammen und fanden einen Platz in einem durch Bretter abgetrennten Verschlag in der Familienabteilung im Obergeschoss. Das Fenster zur Straße war mit Brettern abgedeckt und nur durch die Ritzen zwischen den Brettern sah man, dass draußen Tag war. Frauen in Sanaa aßen im Allgemeinen nicht in der Öffentlichkeit. Doch es gab eine wachsende Anzahl von Restaurants und Cafés mit Abteilungen für Familien. Das waren vom Hauptsaal des Restaurants abgetrennte Räume, manchmal ein Obergeschoss, die von den Blicken der Menschen im Hauptraum abgeschottet waren. Manchmal bestand die Familienabteilung aus einzelnen Kabinen mit je einem Tisch, die mit Vorhängen oder dünnen Brettern voneinander abgetrennt waren. Dort saßen Männer in Begleitung ihrer Familien. In manchen trafen sich in diesem Setting Paare, die ungestört sein wollten, und einige Lokale mit „Familienabteilung“ hatten sich durch diese Nutzung einen zweifelhaften Ruf erworben. Auch Freundinnen oder Kolleginnen, die gemeinsam ausgehen wollten, nutzten diese Abteile. Sie konnten dort ihren Gesichtsschleier ablegen und ungestört essen. In Sanaa aßen selbst Frauen, die keinen Gesichtsschleier trugen, weder an einem Imbiss noch in einem Restaurant ohne Familienabteilung.

Eine der drei Aktivistinnen der Gruppe hatte eine Freundin mitgebracht, und mich unterstützte wieder Daniela, die befreundete deutsche Islamwissenschaftlerin, bei der Aufnahme des Tons. So waren wir auf Seite der „Forschenden“ auch eine kleine Gruppe. Gruppen als Gegenstand von Gruppendiskussionsverfahren werden als „konjunktive Erfahrungsräume“ charakterisiert, deren Angehörige durch Gemeinsamkeiten des Schicksals, des biographischen Erlebens und durch Gemeinsamkeiten der Soziali-

sationsgeschichte miteinander verbunden sind.[439] Dieser „konjunktive Erfahrungsraum“ der Aktivistinnen wird in den Interpretationen näher bestimmt werden.

Unsere Gesprächssituation war vor den Blicken der im Restaurant anwesenden Männer verborgen, doch den jungen Frauen war klar, dass die Bilder, die die Kamera aufnahm, sehr wohl den Blicken eines gemischten Publikums ausgesetzt werden könnten, hauptsächlich im Ausland, doch auch im Jemen. Zwar befanden wir uns in einem Bretterverschlag, der Frauen vorbehalten war, doch durch die virtuelle Präsenz auf Bildern öffnete sich dieser Raum einer Vielzahl weiterer Blicke und wurde damit öffentlich.

Die Aktivitäten der Gruppe waren in einen Entwurf für das gesamte Leben eingebunden. Auch wenn sie zunächst ehrenamtlich und zeitlich befristet waren, war dennoch damit die Hoffnung verbunden, dass daraus ein dauerhaftes Engagement wird. Malika sagte: „Möge Gott uns in Zukunft daraus etwas anderes machen lassen, etwas größeres, größer als ein Jahresprogramm“ [Seg. 3]. So verlieh sie der Hoffnung Ausdruck, dass das Engagement über den bisher geplanten Rahmen hinausgehen und wachsen würde. Die Aktivitäten hatten erst angefangen, und erst zwei der über das Jahr verteilten Veranstaltungen hatten stattgefunden. Sie befanden sich mitten in den Erfahrungen, von denen sie gerade berichteten. An die Aktivitäten knüpften sie Ziele und Wünsche, auf gesellschaftlicher und persönlicher Ebene. Doch wie sich diese Aktivitäten auf ihre Biographien auswirken würden, konnten sie noch nicht wissen. Insofern unterschied sich dieses Gespräch von biographischen Interviews, in denen über abgeschlossene Ereignisse erzählt wird, die die Interviewten in Bezug auf ihr bisheriges Leben verorten. Bei diesem Gespräch lag der Fokus auf der unmittelbaren Gegenwart, auf den Ereignissen, in denen die Aktivistinnen gerade steckten.

439 Bohnsack, *Rekonstruktive Sozialforschung*, S. 111.

Eine Frage des Vertrauens

Am Anfang der Aufnahme, als die Kamera schon lief, das „offizielle“ Gespräch aber noch nicht begonnen hatte, unterhielten sich die drei untereinander. Zunächst ist die Unterhaltung unverständlich, dann wird eine Geschichte erkennbar:

Malika:	Großartig, großartig. ((mit leiser Stimme)) Wirklich. Du betrittst ihr Zimmer – großartig! Sie stellt sich das Bild in allen Positionen vor. Zum Beispiel haben sie sich Schnurrbärte angeklebt. ((Lachen der anderen))
Amal:	Sie filmt, sie filmt (jetzt).
Malika:	und sind auf die Straße gegangen [f.].
Freundin:	((Laut des Erstaunens))
Malika:	Sie machten [f.] wie die Jungs.
Freundin:	((Laut des Erstaunens))
Malika:	((kaut während sie spricht)) Niemandem ist es aufgefallen! An der Haustür, an der Haustür. Und die Nachbarn am nächsten Tag erzählen, dass die al-Yamanī Töchter alleine im Haus waren und einen Jungen aus dem Haus gelassen haben. ((alle lachen))
Amal:	Das ist klasse. ((lachend)) ((Jemand klatscht in die Hände.)) [Seg. 2]

Malika schwärmt mit leiser Stimme. Es geht um das Zimmer eines Mädchens, um „Bild“ und „Positionen“, der Inhalt ist zunächst rätselhaft. „Sie haben sich Schnurrbärte angeklebt [....] und sind auf die Straße gegangen.“ Nun wird deutlich, dass es um Verkleiden, Maskerade und um ein Spiel mit der Genderidentität geht. Amal, die Jüngste, wirft ein, dass ich filme, wahrscheinlich ein Hinweis darauf, dass sie es heikel findet, was da gefilmt wird. Doch Malika lässt sich nicht beirren, mit leiser Stimme und von Lachen und Lauten des Erstaunens begleitet, erzählt sie weiter. Mädchen verkleiden sich als Jungen und gehen vor die Haustür. Der Trick, die Täuschung, die Travestie gelingt: „Niemandem ist es aufgefallen.“

Die Szene spielt „an der Haustür“, das wiederholt Malika. Das ist ein Ort des Übergangs zwischen Haus und Straße. Die Betonung dieses Ortes nimmt seine Wichtigkeit und Bedeutung vorweg. Die Anekdote kippt an diesem Ort. Die Schwierigkeit liegt in diesem Übergang, weil die Nachbarn wissen, dass die al-Yamanī Töchter alleine zu

Hause sind. So liegt der Skandal nicht im Erscheinen als Junge, sondern darin, dass die Töchter einen Jungen aus dem Haus gelassen haben. Töchter alleine im Haus, die Besuch von Jungen haben, das ist gesellschaftlich inakzeptabel, undenkbar und absurd. Entsprechend ausgelassen ist das Gelächter der Gruppe bei dieser Vorstellung. Der wertende Blick der Nachbarn kann nicht die Täuschung aufdecken. Dem Blick geht jedoch das Wissen voraus, wer im Haus ist, und folglich, wer das Haus verlassen kann.

Malika legte ein weiteres Beispiel nach, welches das untereinander geteilte Wissen um solche Erfahrungen unterstreicht. Es ist aus „Geschlechterspezifische Räume und Gender“ schon bekannt.

Malika:	Das haben schon mal Mädchen gemacht. Einmal hat eine Freundin von mir das gemacht – mit ihrem Bruder. Sie fuhr mit ihm auf dem Mofa weg. Sie brachten ein Mofa und ( ), sie hatte Jackett und Hose an. Sie trug einen Turban, als ob sie ein Junge wäre, klebte sich einen Schnurrbart an, und beide gingen Hand in Hand weg. Keiner schöpfte Verdacht. Nach einigen Runden kamen sie zurück.
Freundin:	((ironisches Zunge schnalzen)) t t t t
Malika:	(Was ist das für eine Lage?) *About what ...*
Amal:	*You want any special subject or anything?* [Seg. 2,3]

Diese geflüsterte und heitere Unterhaltung vor laufender Kamera berichtet von Strategien der Parodie und der Maskerade. Die Maskerade gelingt, weil die Mädchen wissen, dass sie die Rolle derjenigen, die die Bewegungsfreiheit und die Macht haben, ausfüllen können. Das Assimilieren des männlichen Genders scheint einfach. Das Erscheinungsbild der Gender ist so klar, dass wenige Gendermarkierungen genügen, damit die Täuschung gelingt. Die Anekdoten können auch als Aussagen zur Illegitimität der bestehenden Geschlechterordnung gedeutet werden. Zu Strukturveränderungen führen die Maskeradenspiele jedoch nicht, denn nur die Beteiligten wissen um den Spielcharakter der Situation. Niemand sonst nimmt die Maskerade als solche wahr, und so bleibt die Genderordnung unangetastet. Es wird nicht als Gefahr dargestellt, dass die Maskerade als Täuschung entdeckt wird. Nicht das Mädchen, das sich verkleidet, ist gefährdet, sondern der „Junge“, der aus dem Haus der Jungfrauen kommt. Auch in einer anderen Anekdote, die mir erzählt wurde, war der „Junge“ in Gefahr: Eine als Junge verkleidete junge Frau stellte sich neben die Braut ihres Bruders im

Hochzeitskleid, so dass der Bruder „ihn“, als er den Raum betrat, als fremden Mann neben seiner Braut „beinahe erschossen hätte“.

Die Erzählung dieser Travestie, dieser Täuschung zeigt, dass ein kollektives Wissen über den Konstruktionscharakter von Gender vorhanden ist.[440] Ähnliche Erzählungen sind mir in den unterschiedlichen sozialen Schichten begegnet. Gender ist manipulierbar, und Mädchen beherrschen diese Manipulation. Diese Rahmung unseres gefilmten Gesprächs über das Engagement der Gruppe zum *Bild der Frau in den jemenitischen Medien* bringt genderbezogene Handlungsspielräume, Fantasien der Nachahmung männlicher Macht, die Manipulation sozialer Räume und das Scheitern an den Übergängen zur Sprache.

Malika gab das Stichwort für den offiziellen Beginn des Gesprächs, indem sie fragte, „*About what ...*“. Sie fragte auf Englisch, obwohl wir bisher immer nur Arabisch miteinander gesprochen hatten. Auch Amal wechselte ins Englische und fragte mich, worüber ich sprechen wolle. Dieses *Code-Switching* signalisiert, dass die beiden hier einen offiziellen Gesprächsanfang markieren und das bisher Gesagte rückwirkend vor den Anfang des Gesprächs platzieren.

Für die Beschreibung des Redebeitrags, der jetzt folgt, ziehe ich zusätzlich zum Transkript das Bildmaterial heran, um eine verstärkte Aufmerksamkeit auf Körpersprache und Gesten zu lenken. Es handelt sich um eine markante Stelle, einen Kippmoment, den ich in Bezug auf die Interaktionssituation mit der Kamera interpretiere. Mit „Was ist das für eine Lage!“ hatte Malika gerade die Maskerade-Anekdoten beendet. Sie sprach mich an, ohne den Kopf zu drehen: „*About what ...*“ Die Kamera blieb auf sie gerichtet und auch Amal fragte: „*You want any special subject or anything?*“. Erst dann drehte Malika mir den Kopf zu und ich begann, auf Arabisch zu antworten. Malika fragte auf Arabisch: „Worüber können wir sprechen, das dir nützt?“ Während ich langsam versuchte, eine Frage zu formulieren, aß Malika genüsslich weiter. Amal und Basma gaben Malika ein Zeichen, dass sie als Erste antworten soll. Während sie mit dem ersten Satz begann, saß ihr buntes seidenglattes Kopftuch ziemlich weit hinter dem Haaransatz, und Basma, die hinter ihr saß, zog es ihr mit einer kurzen Bewegung

440 „Indem die Travestie die Geschlechtsidentität imitiert, offenbart sie implizit die Imitationsstruktur der Geschlechtsidentität als solcher – wie auch ihre Kontingenz.“ Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 202.

etwas in Richtung Stirn. Malika half mit ihrer linken Hand nach, ohne dabei den Redefluss und das dazugehörige Gestikulieren zu unterbrechen.

Malika erzählte in einem sehr schnellen Tempo. Professor Maḥmūd sei im letzten Ramadan auf Basma und sie zugegangen und habe sie zu einer gesellschaftlichen Aktivität ermutigt. Nach dem ersten Satz biss sie in ihre Pommes frites in der linken Hand, während sie den nächsten Satz sagte: „hier gibt es nichts für die Frau, und das geht alle an“. (Der Satz ging danach noch weiter, doch er war sehr schnell und unverständlich gesprochen.) Während dieses Satzes rutschte ihr das Kopftuch vollständig hinunter und mit beiden Händen zog sie es in der Pause zum nächsten Satz wieder nach oben. Während sie sehr engagiert und konzentriert weitererzählte, fixierte sie mit der linken Hand das Kopftuch etwas mehr und schlang seinen rechten Zipfel etwas fester um den Hals. Doch während der folgenden Sätze machte das Kopftuch sich wieder langsam auf den Weg nach hinten, obwohl sie zwischendurch mit der linken Hand noch einmal versuchte, es genau an der Stelle anzudrücken, wo es die nach ihrem Geschmack richtige Entfernung zum Haaransatz hatte. Vergebens, denn noch einmal rutschte es über den Hinterkopf und sie zog es, während sie redete, mit beiden Händen wieder nach vorne. Dort blieb es auch während der folgenden zwei Sätze ihres Redebeitags, bis Amal das Wort übernahm und die Kamera zu ihr schwenkte.

Einerseits markieren Malika und Amal durch das *Code-Switching* den offiziellen Beginn des Gesprächs und setzen es so vom Getuschel um die maskierten Ausgänge ab, andererseits rutscht Malika ständig das Kopftuch herunter. Bin ich hier in einer Situation ähnlich der des Journalisten im Irak, der „wusste“, dass er Sumayas Foto nicht veröffentlichen darf, weil sie im Jemen den Gesichtsschleier trägt? Auch ich weiß, dass Malika das Kopftuch trägt. Oder ist es für Malika nicht schlimm, so gesehen zu werden, und sie weiß, dass durch das Filmen prinzipiell eine Öffentlichkeit hergestellt ist? Bei Basma zum Beispiel, stellen sich diese Fragen gar nicht erst: Ihr Kopftuch sitzt fest, rutscht nicht, und es schaut auch kein Haar heraus.

Dass ein aufgenommenes Bild nicht automatisch die Lizenz zur Verbreitung beinhaltet, zeigt zum Beispiel die Sensibilität des Journalisten, der Sumaya im Irak fotografiert hat und dennoch davon ausgeht, die Bilder im Jemen nicht veröffentlichen zu können, da sie Sumaya in einer für den Jemen untypischen Situation zeigen. Die Voraussetzung

von Vertrauen gilt *immer* in Situationen, in denen Frauen unter sich sind und sich gegenseitig ablichten. Freundinnen und Verwandte filmen sich ausgiebig in Festtagskleidern und mit offenen Haaren. Dabei ist für alle selbstverständlich, dass die Geschlechtertrennung mit ihren Blickverboten auch für die virtuelle Präsenz auf Bildern gilt.

Auch von mir konnten diejenigen, die mich kannten, davon ausgehen, dass ich die Konventionen kenne und nicht verletze. Beim Filmen mit einer Friseurin und Kosmetikerin in einem Friseursalon trug Raniya, die mich begleitete und den Ton aufnahm, der Bequemlichkeit halber nur T-Shirt und Hose. In dem engen Raum und bei einem Kamerastil, der über längere Zeit beobachtet, geriet sie zwischendurch versehentlich ins Bild, auch wenn sie versuchte, dies zu vermeiden. Dabei bestand die Übereinkunft, dass diese Schnipsel herausgeschnitten werden.

Dennoch spielen Raniya und Malika, die dieses Risiko eingehen, auch mit den Grenzen, denn Vertrauen kann niemals absolut sein.[441] Dazu kommen mein Kamerablick als ein fremder Blick und das Wissen darum, dass die Bilder in erster Linie für das Ausland bestimmt sind, wo andere Regeln gelten als im Jemen. Interkulturelle Kommunikation verändert so auch die lokale Genderkonzeption. Das zeigt Sumayas Reise in den Irak und das zeigt auch unsere Gesprächssituation: Malika spielt mit Grenzen, indem sie Ambivalenzen zulässt, die dieses Potential unterschiedlicher Interpretationen haben.

Der Name als Dilemma

Gleich zu Anfang des Gesprächs, während die drei jungen Frauen auf meine Einstiegsfrage antworteten, wie die Idee zu ihrer Veranstaltungsreihe entstanden sei, brachten sie das Thema der Namensfindung ins Spiel. Malika sagte:

441 Einmal verlor ich eine Kompaktkamera mitsamt dem belichteten Film darin, auf dem ich eine jemenitische Bekannte mit offenen langen Haaren fotografiert hatte. Die Fotos waren für sie selbst bestimmt. Mit dem Verlust der Kamera und des Films war das *worst case scenario* eingetroffen. Ich reiste ab, ohne die Kamera wiedergefunden zu haben. Einige Monate später, bei meinem nächsten Aufenthalt in Sanaa, überreichte mir ein jemenitischer Student die Kamera. Er hatte sie im Forschungszentrum gefunden und mit dem belichteten Film darin für mich aufbewahrt, da auch er – ohne zu wissen, wen oder was ich fotografiert hatte – die Empfindlichkeit des Themas kannte.

Danach fingen wir an, über den Namen nachzudenken, die Art des Namens /
Wir fingen auch an nachzudenken: Machen wir daraus einen Treffpunkt?
Vereinen wir die Arbeit für die Organisation mit Arbeit der Organisation?
Wird die Arbeit als unsere eigene gelten [Seg. 3]?

Sie deutet hier die Wahl eines Namens für ihre Gruppe *Treffpunkt der* ar-Rašīd-*Mädchen* als einen langwierigen, schwierigen Prozess an. Die Wahl des Namens verlangte schon im Vorfeld wesentliche Entscheidungen darüber, wie sie sich als Gruppe verorten wollen. „Die Art des Namens" deutet dabei auf eine kategoriale Entscheidung hin. Der „Treffpunkt" beinhaltet zugleich die Frage nach dem Zielpublikum, seiner Zusammensetzung und dem Level der erwünschten Einmischung aus dem Publikum. Vor allem der Status ihrer Aktivitäten innerhalb der Organisation beschäftigt sie: Gilt die Arbeit als ihre eigene oder als die der Organisation? Die Namenswahl wird von den dreien selbst thematisiert und in den Vordergrund geschoben, ohne dass ich sie mit einer Frage dazu animiert hätte.

Nachdem Malika und Amal auf die erste Frage geantwortet hatten, stellte ich eine zweite Frage. Doch da ich die zweite Frage stellte bevor Basma sich zur ersten äußern konnte, entstand eine Unruhe, während Amal auf die zweite Frage antwortete. Schließlich kam Basma zu Wort und griff das Thema der Namensfindung noch einmal auf. Ihr Redebeitrag zur Namensfindung hatte den Duktus einer Verteidigungsrede.

I.L.: ((2s)) Basma?
Basma: Ja. ((lacht)) Ich habe nichts hinzuzufügen außer einem:
Viele fragen sich, warum wir uns mit „ar-Rašīd" assoziieren,
Treffpunkt der ar-Rašīd *Mädchen.*
In Wirklichkeit bedeutet das keine Parteinahme.
Ich persönlich nehme dadurch nicht Partei für Professor Maḥmūd,
und ich war gegen den Namen
Malika: ⌊( )
Basma: nein, von Anfang an war ich gegen den Namen.
Doch nicht weil er auf „ar-Rašīd" bezogen ist. Nein. Aber unser Name
nimmt natürlich im Glauben Bezug, dass Professor Maḥmūd /
weniger auf den **Gründer**, als vielmehr auf die **Organisation**.
Die Kulturorganisation ar-Rašīd leistet (.) großartige Arbeit und ist
möglicherweise die Kulturorganisation, die der Frau am meisten ihr
Recht einräumt [Seg. 6].

Basma besteht darauf, auch auf die erste Frage zu antworten. So fällt auf, dass die Gruppe nach dem Reihumprinzip antwortet. Jede darf auf jede Frage antworten; jede hat das gleiche Recht, zu antworten. Durch das Reihumprinzip praktiziert die Gruppe die Gleichberechtigung der Mitglieder. Dieses Sprechverhalten hat eine die Gruppe konstituierende Funktion.

Basma wehrt sich gegen die Assoziation des Namens der Gruppe mit dem „Gründer", dem Professor ar-Rašīd, eine Assoziation, die auf der Hand liegt. Sie ist problematisch, weil sie einen Kontakt der Aktivistinnen mit einem fremden Mann, der nicht *maḥram* ist, vermuten lässt. Anstatt dessen zieht sie die Assoziation mit der „Organisation" ar-Rašīd vor. Tatsächlich sind diese beiden nur schwer voneinander zu trennen, da die Organisation den Namen des Gründers trägt. Im Folgenden werde ich die Problematik des Namens erörtern und dabei in einem ersten Teil auf die Selbstbezeichnung „Mädchen" (*fatayāt*) und in einem zweiten Teil auf die Benennung der Gruppe als „Treffpunkt" (*multaqā*) eingehen.

Zwar problematisieren die drei die Außenwirkung des Namens ihrer Gruppe und die Assoziation mit „ar-Rašīd", die dadurch zum Ausdruck kommt, auf die Verwendung des Begriffs „Mädchen" im Namen gehen sie jedoch nicht ein. Eine unverheiratete Frau wird im Jemen „Mädchen" (*fatāt*) genannt. Dies deutet vor allem auf den Zustand der sexuellen Unberührtheit hin. Sie würde sich nicht „Frau" (*imraʾa*)[442] nennen und auch nicht „Frau" genannt werden, denn das würde zwingend implizieren, dass sie bereits verheiratet ist oder war.[443] Die Bedeutung „Jungfrau" schwingt hier bei *fatāt* mit. Sie haben die Selbstbezeichnung „Mädchen" in den Namen aufgenommen, obwohl es ihnen in der Veranstaltungsreihe um „die Frau" (*al-marʾa*) geht, obwohl das Rahmenthema der Veranstaltungsreihe *Probleme der jemenitischen Frau im Jahr der arabischen Frau* lautet und die meisten Veranstaltungen das Wort „Frau" im Titel tragen. Die drei schreiben sich die Veranstaltung frauenspezifischer Aktivitäten auf die Fahnen, weisen aber in ihrem Namen darauf hin, dass sie „Mädchen" sind. Warum

442 *Imraʾa* ist die unbestimmte, *al-marʾa* die bestimmte grammatikalische Form.

443 Vergleichbar ist dies mit der im Deutschen heute nicht mehr gebräuchlichen Unterscheidung zwischen „Frau" und „Fräulein". Bis in die 1980er Jahre war „Fräulein" die Anrede für unverheiratete Frauen, gleich welchen Alters. In der Schriftform war diese Anrede verbindlich und zumindest in den 1950er und 1960er Jahren im mündlichen Gebrauch noch üblich. Die Frauenbewegung der 1970er Jahre kritisierte den Diminutiv „Fräulein" wegen der gesellschaftlichen Werte und Vorstellungen, die damit zum Tragen kommen: Eine Frau ist erst eine vollwertige Frau, wenn sie heiratet, während der Mann immer schon ein vollwertiger Mann ist. <http://de.wikipedia.org/wiki/Fräulein> (Zugriff am 02.09.2006).

wählen drei politisch aktive, engagierte, im Namen eines „neuen Feminismus“ agierende junge Frauen das Attribut „Mädchen“ in ihrem Gruppennamen?

Der Name deutet automatisch auf das Unberührte, Jungfräuliche hin. Möglicherweise ist es ein Name, der im Rahmen öffentlicher Veranstaltungen Interesse weckt, vielleicht sogar eine Provokation darstellt.

Der Name kommuniziert auch eine Untertreibung. Amal sagt: „[ ], obwohl man sagt: ‚Drei Mädchen, drei junge Frauen, was können die schon tun.‘ Doch niemand weiß, vielleicht erzielen wir einen Erfolg, indem wir mit einer einfachen Sache anfangen“ [Seg. 4]. Wenn die drei mit ihrem Engagement etwas erreichen oder bewirken, dann können sie sich der Bewunderung sicher sein. Sie hätten etwas bewirkt, was Mädchen im Allgemeinen nicht zugetraut wird oder was normalerweise nicht innerhalb ihrer Möglichkeiten liegt, da sie einen begrenzten Handlungsspielraum haben.

Der Name *Treffpunkt der* ar-Rašīd-*Mädchen* ist grammatikalisch aufs Engste mit dem Namen des Gründers verbunden. Die Assoziation der Gruppe mit der Person des Gründers, Besitzers und Mäzens des Kulturzentrums, Protegé der Aktivitäten der Gruppe, lässt sich kaum verdrängen. Sie beharren jedoch darauf, dass es bei der Wahl des Namens nicht um den Gründer, sondern um die Organisation gegangen sei, die seinen Namen trägt. Gleichzeitig beschreiben sie die Organisation als Familie. Die Benutzung von Familienmetaphern bei der Beschreibung von außerfamiliären Kontakten zieht diese in den Bereich des Vertrauten, Harmlosen, sexuell Ungefährlichen. Einerseits legitimieren sie ihre Aktivitäten dadurch, dass sie unter einem familienähnlichen Schutz stattfinden, andererseits müssen sie sich als unverheiratete Frauen der anzüglich wirkenden Assoziation mit dem Namen eines fremden Mannes erwehren.

Mit dem Hinweis auf ihren unverheirateten Status im Namen machen sie deutlich, dass sie trotz ihres öffentlichen Wirkens und ihres Engagements für Frauenthemen an den fundamentalen Werten der Gesellschaft festhalten. Sie entkräften mit dieser Namensgebung Vorwürfe, die ihnen bezüglich der Infragestellung dieser Werte gemacht werden könnten. Dadurch buchstabieren sie die Grenzen dessen aus, was an Veränderungen innerhalb der Gesellschaft möglich ist. Jenseits dieser Grenzen wäre die Gesellschaft in ihrem Innersten getroffen und selbst gefährdet. Sie würden diese Grenzen überschreiten, wenn sie beim Diskutieren von Themen wie Frauenrechten, Familienplanung etc. die Notwendigkeit der Jungfräulichkeit für eine unverheiratete

Frau in Frage stellen würden. Durch die Benennung entkräften sie außerdem den Vorwurf, die Zuschreibung „Mädchen“ könnte auf sie nicht zutreffen, ein Vorwurf, dem sie sich aussetzen, wenn sie so viel Zeit in einem Kulturzentrum verbringen, in dem Männer und Frauen ein- und ausgehen.

„Mädchen-Sein“ mit seinen Implikationen von Keuschheit und Jungfräulichkeit erscheint so als ihre unreduzierbare Eigenschaft, die all ihren Taten und ihrem ganzen Sein anhaftet. Die Wahl dieses Namens, dieses Labels, ist somit ein aussagekräftiger performativer Akt, mit dem sie sich das Einhalten gesellschaftlicher Grenzen auf die Fahnen schreiben. Sie verbinden so die Bezeichnung „Mädchen“ mit Dingen wie *gesellschaftliche Präsenz*, *Veränderung der Gesellschaft*, *Aktivismus* und *Verantwortung*, und erweitern den Begriff dadurch. Darin liegt Veränderungspotenzial. Doch gleichzeitig birgt dieser Namen den Hinweis auf eine Bedingung, die nicht verhandelbar ist, die sie nicht erwähnen und die auch nicht Gegenstand einer Diskussionsveranstaltung ist: die kontrollierte Sexualität von Frauen.

Die Problematik der Wahl des Namens, die von den drei Frauen thematisiert wird, liegt zum Teil darin, dass im lokalen Sprachgebrauch eine Eindeutigkeit in der Zuweisung zu den Kategorien „Mädchen“ und „Frauen“ zwingend ist. Diese Unterscheidung wird im jemenitischen Kontext naturalisiert und symbolisch an das Vorhanden- oder Nichtvorhandensein des Jungfernhäutchens geknüpft. Um die sozialen Bedingungen dieser Etappen der Geschlechterzugehörigkeit zu verändern, müsste nach dem Status dieser Kategorien selbst gefragt werden. Die Distinktheit dieser Status gehört zu den stillschweigenden Konventionen, die die kulturelle Wahrnehmung des Körpers strukturieren.[444]

Das lokale Sprachspiel stellt eine Schwierigkeit für die Übersetzung dar. Scheinbar universelle Begriffe wie „Frau“ und „Mädchen“ tragen den Wertekanon ihres Umfeldes in sich. Sie kommen daher wie biologisch begründete Begriffe, offenbaren aber durch die Übersetzung ihren konstruierten Charakter. Wenn ich die jemenitischen Begriffe ins Deutsche übersetze, entkleide ich sie eines Großteils ihres Gehaltes. Die kulturelle Differenz wird dadurch einerseits konsumierbar, andererseits verschwindet sie auch hinter der Übersetzung. Diesem Umstand in meiner wissenschaftlichen Darstellung gerecht zu werden, geht nur, indem ich den Bruch selbst, der durch die Über-

444 Siehe Butler, *Performative Akte und Geschlechterkonstitution*, S. 308.

setzung sichtbar wird, thematisiere. Mit der Übersetzung „junge Frau“ ist die Möglichkeit der Beschreibung des Fremden jedoch noch nicht gelöst. Um den übersetzten Begriff dann wiederum in den jemenitischen Kontext zu versetzen, muss ich ihn mit Attributen aufladen, die der Unterscheidung und der Beschreibung des Fremden dienen. So kann ich die Attribute „keusch“ oder „jungfräulich“ hinzufügen, was wiederum sensationshaschend und aufgeladen klingt und der Einfachheit des Wortes *fatāt* nicht gerecht wird.

Nun zum anderen Teil des Namens. Sie haben sich entschieden, sich als „Treffpunkt“ (*multaqā*) zu bezeichnen, als *Treffpunkt der* ar-Rašīd-*Mädchen*. *Multaqā* leitet sich vom Verb *iltaqā* (zusammentreffen, sich treffen) ab. Es hat eine grammatikalische Form, die einen Ort bezeichnet, also wörtlich „Ort des Zusammentreffens“ und ist auch in den Bedeutungen „Schnittpunkt“, „Kreuzung“ oder „Sammelstelle“ anzutreffen. Der Begriff mutet modern an, er entspricht nicht den gängigen Termini für einen Verein oder eine Interessensgruppe. Auffallend ist, dass er einen Ort kennzeichnet. Als Amal als zweite das Wort ergreift, sagt sie: „Unser Treffpunkt besteht aus drei Mädchen, das sind Basma, Malika und ich“ [Seg. 4]. Dieser „Treffpunkt“ ist ein Ort, den sie für sich in Anspruch nehmen, ein „symbolisches Territorium“. Sie definieren also einen neuen sozialen Raum. Es ist ein eigener symbolischer Ort, der die Mädchen und ihre Aktivitäten umfasst, der auf sie verweist und nicht deckungsgleich mit der *Kulturorganisation* ar-Rašīd ist, die sie beherbergt. Alle drei geben an, in der *Organisation* ar-Rašīd den ganzen Tag zu verbringen, mehr Zeit als zu Hause [Seg. 6]. Das ist auch der Ort, an dem sie ihre Diskussionsveranstaltungen abhalten.

Das neu definierte symbolische Territorium ist ein weiblicher Raum, und sie grenzen ihn damit von dem Ort der *Kulturellen Organisation* ar-Rašīd ab, der als gemischtgeschlechtlicher Raum Misstrauen erregt. Durch die Namensgebung halten sie symbolisch eine Abgrenzung der Frauen von den Männern aufrecht und erhöhen so die Chance der gesellschaftlichen Akzeptanz ihrer Aktivitäten. Indem sie sich als *multaqā* benennen, unterstreichen sie ihre Eigenständigkeit. Schon die Namenssuche verlangt eine Definition ihres Selbstverständnisses: „Schließlich beschlossen wir, dass die Arbeit allein als unsere eigene gelten soll, ohne dass irgendjemand sich einmischt“

[Seg. 3]. Diese Abgrenzung ist ihnen um so wichtiger, als sie Veranstaltungen planen, in denen Frauen und Männer miteinander diskutieren sollen.[445]

Obwohl ihnen wichtig ist, dass die Gruppe ein weiblicher symbolischer Ort ist, geht es ihnen darum, dass Frauen und Männer sich treffen und diskutieren. Dieses Spannungsverhältnis wird auch in den Fortsetzungen unseres Gesprächs bestimmend sein. Das werden die folgenden Kapitel zeigen. Sie „sind" der „Treffpunkt", und das neue symbolische Territorium wandert auch mit, wenn sie mit mir im Restaurant über ihre Aktivitäten reden und zustimmen, dass ich dabei filme. Dann wird der Bretterverschlag, hinter dem wir Frauen uns vor den Blicken der Männer verbergen, zum Forum für ihre Aktivitäten, die wiederum für die Blicke von Männern bestimmt sind und den Dialog zwischen beiden fördern sollen.

Basma sagte am Anfang ihres Redebeitrags zur Namensfindung den Satz, „Ich war gegen den Namen", und begründete das mit der Assoziation zum Gründer. Der Satz gibt jedoch auch der Problematik der Wahl des Namens überhaupt Ausdruck, denn eine naheliegende Alternative zu diesem Namen, einen eigenen Wunschnamen, nennt sie nicht. Der Satz kann als Ausdruck eines Unbehagens, eines Dilemmas, eines *double bind* gelesen werden, aus dem es keinen Ausweg gibt. Mit dem Bekenntnis zum „Mädchen"-Sein befinden sie innerhalb der Grenzen dessen, was innerhalb der lokalen Sprachspiele sagbar ist. Die Selbstbezeichnung „Mädchen" ist Unschuldsbezeugung und Bekenntnis, und vereint ansonsten die Spannweite möglicher Deutungen von einer Kampfansage, die Grenzen des Begriffs zu sprengen, bis zum Eingeständnis einer Niederlage. Der Kontext dieser Veranstaltungen ist der des Feminismus, des Widerstandes gegen dominante Strukturen und des Kampfes darum, wer im öffentlichen Raum die Deutungshoheit besitzt. Durch die legitimierende Funktion ihres Namens wird einerseits ihr nachhaltiges Engagement erst möglich, andererseits liegt darin auch eine fortgesetzte Unterordnung und ein Fortbestand der konzeptuellen Strukturen.

445 2011 wurde der jemenitischen Journalistin und Menschenrechtsaktivistin Tawakkul Karmān der Friedensnobelpreis verliehen. Sie und zwei Frauen aus anderen Ländern wurden damit für ihren gewaltlosen Kampf für die Sicherheit und Rechte der Frauen ausgezeichnet. Karmān hatte 2005 zusammen mit anderen Frauen und unterstützt von ausländischen Hilfsorganisationen die Vereinigung *Women Journalists Without Chains* (WJWC) gegründet, die im Bereich der Menschenrechte arbeitet. Wie der *Treffpunkt der* ar-Rašīd-*Mädchen* weist auch ihr Verein sich durch seinen Namen als ein Verein von Frauen aus. Auch hier ist der symbolische Ort, von dem das Engagement ausgeht, ein weiblicher.

4 Das „Bild“ der Frau in den jemenitischen Medien

In diesem Kapitel werden nun die Frauenbilder in den jemenitischen Medien direkt als Objekt von Kritik und Debatte angesprochen. Dabei können die Erkenntnisse aus dem vorherigen Kapitel mit beachtet werden: (1) die Implikationen der Entscheidung, das eigene Gesicht einem Massenpublikum zu zeigen (wie bei der Dichterin) und (2) die penible Konstruktion der Räume des Wirkens von Frauen und des Raumes, in dem wir filmen, als Räume mit bestimmten Genderkonnotationen. Dieses Kapitel schließt nach einer Einführung direkt an das vorhergehende an und führt die Filmsituation 2 mit den drei Aktivistinnen weiter. In „Frauenaktivismus – Rahmungen“ wurden dort bereits zum einen die diskursive Rahmung ihrer Selbstbenennung als *Treffpunkt der* ar-Rašīd-*Mädchen* und zum anderen die institutionelle Einbettung ihres feministischen Engagements behandelt.

Die drei Aktivistinnen hatten eine Veranstaltung zum Thema „Das Bild der Frau in den jemenitischen Medien“ geplant. Diese und ähnliche Formulierungen und Themen tauchten häufig in lokalen Diskursen auf, in Zeitungen, wissenschaftlichen Artikeln und Predigten von Religionsgelehrten.[446] In diesem Titel fanden auch ähnliche Debatten in anderen Ländern der Region einen Widerhall, die um „das Bild der Frau in den Medien“, „das Bild der Frau in den arabische Medien“, „das Bild der muslimischen Frau in den Medien“ und Ähnliches kreisten. Zunächst sollen hier einige Elemente der arabischen Situation zum Bild der Frau in den Medien kurz skizziert werden, bevor ich darstelle, wie die Aktivistinnen die Relevanz ihres Themas entwickeln und welche Bedeutungen sie „Frauenbildern“ geben.

446 Zum Beispiel: as-Sūswa, „Das Bild der Frau in den jemenitischen Medien“.

Ägypten war während des gesamten 20. Jahrhunderts Stätte der wichtigsten arabischen Filmproduktion und, als in den 1960er Jahren die Produktion von Serien begann, der größte arabische Produzent von Fernsehserien, die in alle arabischen Länder verkauft wurden.[447] Dabei war der Schleier auf ägyptischen Fernsehkanälen außer in religiösen oder historischen Sendungen verboten.[448] Eine unabkömmliche Zutat ägyptischer Serien, die meist 15 bis 30 Folgen hatten und zuerst im Ramadan ausgestrahlt wurden, war zum Beispiel die Bauchtänzerin, die in den Geschichten ganz unterschiedliche dramaturgische Funktionen erfüllen konnte. Ab Mitte der 1990er Jahre wurden immer mehr syrische Serien, die meist historische und religiöse Themen behandelten, produziert und in den arabischen Raum exportiert.[449]

Insbesondere durch die transnationale Fernsehlandschaft erhöhte sich in den 1990er Jahren die Sichtbarkeit von Frauen massiv. Fatema Mernissi spricht dabei von einer aggressiven Invasion der öffentlichen Sphäre durch die Frauen in der durch Satelliten verbundenen *Umma*. Die durch Satelliten verbundene Gemeinschaft von Muslimen nennt sie „*digital Umma*“.[450]

Viel Kritik rankte sich um Videoclips, die in den 1990er Jahren sehr dominant und populär waren.[451] Sie machten wegen einer zuvor unbekannten Zurschaustellung weiblicher Körper von sich reden und den Sendern wurde vorgeworfen, dass sie unsanktioniertes sexuelles Verhalten verkauften. Außerdem wurde darin ein erotischer europäischer Look als Ideal weiblicher Schönheit dargestellt, was als eine Form von Kulturimperialismus kritisiert wurde. Als 1996 der Nachrichtensender *Aljazeera* startete, wandten sich viele Zuschauer/innen diesem Informationskanal zu, da auf *MBC*[452] nur wenige Informationssendungen liefen und die Unterhaltungsprogramme sie nicht überzeugten.[453] Die arabischen Zuschauerinnen hatten es satt, nur Sängerinnen als Vorbilder vorgesetzt zu bekommen. *Aljazeera* zeigte arabische Frauen in sportlichen Wett-

447 Siehe Abu-Lughod, „Du réalisateur au spectateur: la politique des feuilletons égyptiens“, S. 44.
448 Siehe Karin van Nieuwkerk, „From Repentance to Pious Performance“, in: *ISIM Review* 20 (2007), S. 54-55, S. 54.
449 Dick, „The State of the Musalsal“, S. 179.
450 Siehe Fatema Mernissi, „The satellite, the prince, and Sheherazade: the rise of women as communicators in digital Islam“, in: *Transnational Broadcasting Studies* 12 (2004), <http://tbsjournal.arabmediasociety.com/Archives/Spring04/mernissi.htm> (Zugriff am 16.10.2011). Mernissi ist eine marokkanische Soziologin und Autorin. Als der erste Satellitenkanal *MBC* 1991 Marokko erreichte, wandte sie sich der Erforschung der *digital Umma* zu.
451 Siehe dazu zum Beispiel das Schwerpunktthema „The Arabic Music Video Controversy“ der Printausgabe von *Transnational Broadcasting Studies*, Vol. 1, No. 1 (2005).
452 Der saudiarabischer privater Satellitenkanal MBC mit Sitz in London startete im Jahr 1991.
453 Bis zum Ende des Absatzes folge ich hier Mernissi.

kämpfen und seine Moderatorinnen begeisterten Frauen und Männer. Bei *Aljazeera* gab es für intelligente, schlagfertige Fernsehprofis beider Geschlechter die Möglichkeit, Stars zu werden. Fortan standen *Aljazeera*, *MBC* und andere neu gegründete Fernsehstationen – auch in den USA und dem Iran – im Wettbewerb um die intelligentesten und professionellsten Journalistinnen und Journalisten.

Kritik am Frauenbild in den Medien gab es auch in Ägypten selbst. Dort traten im Zuge des *islamic revival* einige berühmte Schauspielerinnen und andere Künstlerinnen von ihren darstellenden Berufen zurück, verschleierten sich und besannen sich auf ein gottgefälliges Leben. Sie wurden „zurückgetretene" oder „reumütige Künstler/innen" (*stepped down* oder *repentant artists*) genannt.[454] Das Phänomen hatte in den 1980er Jahren begonnen und es gab weitere Wellen Anfang und Mitte der 1990er Jahre. Die prominenten Frauen – und auch einige Männer – machten diese bewusste Abkehr von ihrem Beruf in der Öffentlichkeit bekannt und lösten heftige mediale Debatten aus, in denen einflussreiche religiöse *šayḫs* eine wichtige Rolle spielten.[455] In der Anfangszeit dieser Welle waren die *šayḫs*, die zu diesem Schritt inspirierten, ganz gegen Schauspiel, egal ob ohne oder mit Schleier[456], abgesehen davon gab es zu dieser Zeit so gut wie keine Rollen für verschleierte Schauspielerinnen, da die ägyptische Regierung den Schleier von den Bildschirmen verbannt hatte. Die Zurückgetretenen wurden zu einflussreichen Vorbildern für eine religiöse Lebensführung, auch bezüglich Mode und Verschleierung.

Innerhalb dieses Diskurses galten die im Rampenlicht verbliebenen Künstlerinnen als Zerstörerinnen von Islam und Familie. Im Laufe der Zeit wandelte sich die Debatte über eine allgemeine Ablehnung der darstellenden Künste als unislamisch hin zu einer Debatte darüber, wie diese Künste dem Islam gemäße Kunstformen werden können. Jahre später kamen einige der „zurückgetretenen" Frauen als verschleierte Schauspielerinnen oder Moderatorinnen zurück, vor allem Dank saudischer Gelder und saudischen Einflusses auf dem Fernsehmarkt. Die Auseinandersetzung um die zurückgetretenen und wieder erschienenen Künstlerinnen waren kontrovers und zeugten von

454 Siehe Karin van Nieuwkerk, „‚Repentant' Artists in Egypt: Debating Gender, Performing Arts and Religion", in: *Contemporary Islam* Vol. 2 (3) (2008), S. 191-210; Abu-Lughod, *Dramas of Nationhood*, S. 243-245.
455 Nieuwkerk, „‚Repentant' Artists in Egypt", S. 193ff.
456 Nieuwkerk, „From Repentance to Pious Performance", S. 54.

kulturellem Nationalismus, der sich entweder gegen den Westen oder gegen Saudiarabien abgrenzte.

Auch im Jemen wurde der Diskurs über die reumütigen ägyptischen Künstler/innen aufgegriffen, um den Standpunkt derer zu untermauern, die beständig vor den Gefahren des Satellitenfernsehens warnten. Jemenitische Firmen vertrieben Audiokassetten mit Predigten saudischer und jemenitischer Religionsgelehrter, mit Vorlesungen von Psychologen und mit Hörspielen, auf denen die Satellitenkanäle als Gefahr für die gesellschaftliche Ordnung dargestellt wurden.[457] Unter Titeln wie *Die Weltraumeroberung* und *Die Zeitbombe „Fernsehen"*[458] wurden die verheerenden Folgen des Fernsehkonsums geschildert: Er nähme den Kindern und Jugendlichen die Lust auf Forschung und Lektüre und verleite sie zu Verbrechen. Bei Frauen erzeuge er Hochmut gegenüber ihren Ehemännern und führe bei Mädchen zu Unsittlichkeit und falschen Werten.[459] In *Die Weltraumeroberung*, auch „Krieg aus dem Weltraum" genannt, wird die „Schüssel" (*ad-dišš*)[460] als Schwert von heute bezeichnet, eine Anspielung auf Kreuzzüge und Kolonialisierung, die als Unterwerfung der Herzen eine neue Form gefunden habe. In *Die Zeitbombe* werden die Satellitenkanäle als eine gefährliche „Bombe" geschildert, die die Familie in ihrer eigenen Wohnung „zertrümmere". Auf dieser Kassette wird es als großer Erfolg gefeiert, dass es *šayḫ* ʿAbd al-Maǧīd az-Zindānī[461] gelang, auf den Medienminister einzuwirken, die Ausstrahlung der ägyptischen Serie *Die Familie* (*al-ʿāʾila*) wegen sittenwidriger Darstellungen zu stoppen.

In der Forschung zu arabischen Medien betonten die einen das Potenzial des Satellitenfernsehens, arabische Frauen zu stärken:[462] Demnach erlaube die Verbreitung der Satellitentechnologie Frauen, nach Informationen und Ideen zu suchen. Sie vertiefe den Dialog arabischer Frauen untereinander und stärke so ihre Traditionen und Sitten.

457 Hörspielcharakter hat zum Beispiel *Al-faḍāʾīyāt – munawwaʿ* [Die Satellitenkanäle – Diverses], Nr. 190, al-īmān, Sanaa [Audiokassette ohne Jahr].

458 Aš-Šayḫ al-Barīk, *Al-ġazw al-faḍāʾī* [Die Weltraumeroberung], Nr. 150, al-īmān, Sanaa [Audiokassette ohne Jahr]; aš-Šayḫ Muḥammad al-Ānisī, *Al-qunbula al-mawqūta „at-talfisīyūn"* [Die Zeitbombe „Fernsehen"], Nr. 261, al-īmān, Sanaa [Audiokassette ohne Jahr].

459 In ʿAbd al-Muḥsin al-Qāsim, *Al-qanawāt al-faḍāʾīya* [Die Satellitenkanäle], Nr. 203, al-īmān, Sanaa [Audiokassette ohne Jahr].

460 *Dišš* von englisch „*dish*". Neben *dišš* werden auch noch die Worte *ṣaḥn* und *ṭabaq* (beide „Teller") für die Satellitenschüsseln benutzt. „Schüssel" steht dann oft für die Satellitenkanäle insgesamt.

461 ʿAbd al-Maǧīd az-Zindānī ist Gründer der jemenitischen Muslimbrüder, die politisch in der Iṣlāḥ-Partei organisiert sind. Außerdem ist er Gründer und Präsident der Iman Universität in Sanaa.

462 Zum Beispiel Hussein Amin, „Arab Women and Satellite Broadcasting", in: *Transnational Broadcasting Studies. Satellite Broadcasting in the Arab and Islamic Worlds*, Nr. 6 (2001). Ich folge hier seiner Aufzählung.

Die arabischen Satellitendienste seien den Forderungen der arabischen Frauen nachgekommen, dem westlichen Bild einer unterdrückten und rechtlosen arabischen Frau etwas entgegenzusetzen. Im Gegensatz zu den nationalen Kanälen würden die Satellitenkanäle zeigen, wie arabische Frauen in kommerzielle, bildungsfördernde und gewerbliche Aktivitäten eingebunden sind. Die Kanäle böten Bildung und Informationen durch spezielle Bildungsprogramme, die auf die Zielgruppe der Frauen zugeschnitten sind.

Andere Forscher/innen sahen den Zusammenhang zwischen dem Satellitenfernsehen und der Stärkung der Frauen kritischer: Mit der enormen Zunahme von Fernsehserien und Fernsehdramas seien stereotype Frauenrollen verstärkt worden.[463] Ende der 1990er Jahre hätten Frauen zwar eine große Sichtbarkeit in der Werbung und als Starmoderatorinnen erlangt, doch die Leistungen und Erfolge von Frauen in anderen gesellschaftlichen Bereichen und ihr Kampf gegen alltägliche Diskriminierung seien in den Medien nur wenig sichtbar.[464] Auch habe die Überzahl der Studentinnen in den Medienfakultäten nichts am Machtmonopol der Männer in den Medieninstitutionen geändert.[465]

Im jemenitischen Zeitungsartikel *Mit farbigen Gesichtern und nackten Dekolletés* fasste Ḥusayn Bāsalīm zum Beispiel im Jahr 2000 den Wandel der Fernsehfrauenbilder aus jemenitischer Perspektive zusammen:[466] Zu Beginn der Einführung von Fernsehgeräten im Jemen, vor dem Satellitenzeitalter, seien hauptsächlich ägyptische Serien ausgestrahlt worden und das „ägyptische Modell" von Frauen hätte die visuelle Medienszene beherrscht. Als die Satellitenkanäle sich verbreiteten und die Leute begannen, sich Satellitenschüsseln und Receiver anzuschaffen, sei das „libanesische Modell" zum Prototyp der Informationskultur geworden. Der Artikel vermittelt den Eindruck, dass das Bild der Frau in den *jemenitischen Medien* in der Auseinandersetzung mit anderen arabischen Frauenbildern – wie ägyptischen und libanesischen – definiert wird. Zumindest scheinen deren Dominanz und die Bezugnahme auf sie etwas für die eigenen Bilder und die Identifikation mit ihnen zu bedeuten. In einem Gespräch mit Luṭf

463 Kritisch äußern sich zum Beispiel Sakr in *Satellite Realms* und Magda Abu-Fadil, „Straddling Cultures: Arab Women Journalists at Home and Abroad", in: Naomi Sakr (Hg.), *Women and Media in the Middle East*, London, New York 2004, S. 180-201.

464 Mernissi, „The satellite, the prince, and Scheherazade"; Sakr, *Satellite Realms*, S. 196.

465 Im Bezug auf den Libanon siehe ebd., S. 196.

466 Ḥusayn Bāsalīm, *Bi-wuǧūh mulawwana wa ṣudūr ʿārīya* [Mit farbigen Gesichtern und nackten Dekolletés], *aṯ-ṯaqāfiya* vom 19.10.2000.

al-Ḫamīsī, Programmleiter von Sanaa TV, betonte dieser die Pionierinnen-Rolle der „Medienfrauen“ Ende der 1970er, Anfang der 1980er Jahre, die „anderen jemenitischen Frauen den Weg in alle Arbeitsbereiche gewiesen“ hätten.[467] Er sagte: „Als das Fernsehen eingeführt wurde, erlebte die ganze Gesellschaft eine Zeit des Erwachens und einen allgemeinen Entwicklungsschub, auf dem Land und in den Dörfern, überall gleichzeitig. Die Frau in den Medien war dabei ein einzigartiges Vorbild. Sie war wie der Leuchtturm, der der gebildeten Frau den Charakter gab.“ Diese Aussagen stehen für einen jemenitischen Entwicklungs- und Modernisierungsdiskurs, der dem Fernsehen eine wichtige Rolle für die Bildung und die Stärkung der Frauen zuweist.

Bei einigen Studentinnen zur Zeit der Feldforschung im Jahr 2000 war der Wunsch, an der Medienfakultät in Sanaa zu studieren, durch das Bild der Journalistinnen in ägyptischen Fernsehserien geweckt worden, die auf Abruf, auch nachts, zum Tatort eilen mussten. Diese beruflich notwendige Bewegungsfreiheit der Journalistin in den Serien stand in starkem Kontrast zu den Bewegungsmöglichkeiten jemenitischer Frauen. Das Anliegen der jungen Aktivistinnen, das Thema „Bild der Frau in den jemenitischen Medien“ zu behandeln, bewegt sich also in diesem Raum: zwischen den Ambitionen der Studentinnen, der Leuchtturmmetapher des jemenitischen Fernsehmachers, den importierten Bildern aus Ägypten, dem Libanon und anderswoher sowie den Normen darüber, was innerhalb des Rahmens von Religion und Anstand möglich ist.

4.1 Kategorien der Kritik – Filmsituation 2

Im Folgenden möchte ich darauf eingehen, wie die drei jungen Aktivistinnen die Wahl des Themas „Das Bild der Frau in den jemenitischen Medien“ für ihre Veranstaltungsreihe herleiteten und seine Relevanz erklärten. Auf die Frage, warum sie dieses Thema gewählt hatten, entwickelte sich eine mehr als fünfminütige Gesprächssequenz mit acht größeren Sprecher/innenwechseln und mehreren Zwischenkommentaren [Seg. 9-13]. Da sie dieses Thema für eine Podiumsdiskussion ihrer Veranstaltungsreihe ausgewählt hatten, war davon auszugehen, dass sie eine Problematik sahen, die sie kritisch

467 Gespräch mit Luṭf al-Ḫamīsī am 26.02.2001.

reflektiert hatten, dass sie Diskussions- und Handlungsbedarf sowie die Möglichkeit sahen, etwas zum Positiven zu verändern. Mich interessierte, wie sie die Problematik formulieren, wie sie Kritik äußern und welche Spannungsfelder sich dabei auftun würden.

„Blickfang" versus „Denken"

Ich stellte den drei Aktivistinnen die Frage, warum sie das Thema „Das Bild der Frau in den jemenitischen Medien" für eine Veranstaltung gewählt hatten. Das Gespräch war schon etwas fortgeschritten und sie redeten zunehmend durcheinander.

Amal: Wir wollten ursprünglich
die Themen, die für die Frau sehr wichtig sind.
Basma: ⌊Wir sammelten /
Ja. Also wir sammelten sehr viele Themen.
Später, als wir sie siebten, war unter den ersten Themen,
die unsere Aufmerksamkeit erregten, dieses Thema.
Das Thema „Das Bild der Frau in den jemenitischen Medien" **musste** unbedingt dabei sein. Es kann unter den ersten **Themen** gewesen sein, die uns einfielen, womöglich das erste Thema, das uns einfiel.
Malika: ⌊Ungefähr das erste Thema.
Freundin: Warum?
Basma: Weil wir fühlen, dass die jemenitischen Medien wirklich ...
Amal: ⌊weil
Basma: ... das Bild der Frau in den Medien völlig ungerecht behandeln.
Nicht **nur** die jemenitischen Medien, sogar die arabischen Medien, doch durch die jemenitische Besonderheit ...
Malika: **Sogar** die westlichen.
Basma: Ja. (..) Durch ...
Malika: ⌊Die Frau in den Medien wurde zur Puppe, zur Werbung, zum Model – zum schönen Model. Sie wird nur als **Blickfang** vor die Kamera gestellt [Seg. 9,10].

Basma beginnt mit einer Kritik an den „jemenitischen Medien" und spricht davon, dass die jemenitischen Medien „das Bild der Frau in den Medien völlig ungerecht behandeln" (*yahḍim ṣūrat al-marʾa fi-l-iʿlām tamāman*). Das Verb (*yahḍim*) ist eher Jemenit/innen verständlich als Arabisch Sprechenden anderer Nationen. Im Wörterbuch

steht es in der Bedeutung von „jemandes Recht beschneiden“, „jemanden unterdrücken“ oder „ungerecht behandeln“. Doch hier bezieht es sich nicht auf „jemanden“ sondern auf „Bild“ und verwischt daher den Unterschied zwischen einer Person und „Bild“.

Was als Kritik an den *jemenitischen* Medien beginnt, wird von Basma sofort relativiert, indem sie den Bezugsrahmen ihrer Kritik ausweitet und die „arabischen Medien“ einbezieht. Dann jedoch kehrt sie mit dem Stichwort der „jemenitischen Besonderheit“ (*al-ẖuṣūṣīya al-yamanīya*) wieder zum jemenitischen Bezugsrahmen zurück, bevor sie von Malika unterbrochen wird. Die Kritik, die sie äußert, will sie einerseits nicht auf die jemenitischen Medien beschränken, andererseits setzt sie durch das Attribut der „Besonderheit“ das Jemenitische vom Arabischen ab. Die „jemenitische Besonderheit“ scheint das zu sein, was sie ausmacht, von anderen unterscheidet und auf besondere Weise betrifft. So wird gleich zu Anfang die Übermacht fremder Bilder und das Ringen um des Eigene thematisiert.

Malika fällt Basma ins Wort und weitet den Bezugsrahmen der Kritik auf die „westlichen Medien“ aus. Mediale Repräsentation von Frauen beschreibt sie als Verniedlichung bzw. Verdinglichung („Puppe“), als Kommerzialisierung („Werbung“) und als Reduktion auf das Schön-Sein der äußeren Hülle („schönes Model“). Sogar das Wort „schön“ impliziert hier eine Kritik, im Sinne von „nur schön und nichts weiter“. Der Ausdruck „Blickfang“ (*ǧaḏb al-anẓār*) ist nicht positiv gemeint, sondern durch „*nur* als Blickfang“ wird ein Mangel ausgedrückt. Der Ausdruck steht dafür, dass etwas fehlt.

Außerdem heißt es, die Frau in den Medien werde als Blickfang „vor die Kamera gestellt“. Dies meint jetzt nicht nur das Erscheinen auf dem Bildschirm, sondern verweist auch auf die Aufnahmesituation, in der sie geschminkt und zurechtgemacht inmitten eines meist männlichen Fernsehteams vor der Kamera steht. Insbesondere gibt die Passiv-Umschreibung einer Kritik Ausdruck: Sie *wird* als Blickfang vor die Kamera gestellt. Kritik an den Bildern schließt eine Kritik an der Produktionssituation der Bilder und am gemischtgeschlechtlichen Ort der Produktion mit ein.

Malika setzte ihre Kritik fort, die die anderen drei, inklusive der Freundin, chorisch ergänzten.

Malika: Doch interessieren sich die Medien für die Frau als Denken?
Interess**ieren** sich die Medien für die Frau als Wissenschaftlerin,
Freundin: ⌊Person?
Malika: als Person?
Amal: ⌊als Mensch, der zur Entwicklung beiträgt [Seg. 10]?

Der Ausdruck „Frau als Denken" (*al-mar'a ka fikr*) erscheint innerhalb der Gruppe geläufig. Der Mangel, den die Formulierung „nur als Blickfang" ausdrückt, findet hier sein Gegenstück. Es fällt auf, dass sie nicht etwa sagen, „die Gedanken der Frau" oder „die Ideen der Frau", sondern „die Frau als Denken". Der Ausdruck subsumiert die Frau unter dem Denken und abstrahiert sie auf eine Weise, die Körperlichkeit und visuelles, sichtbares Erscheinen negiert. Die Forderung, die „Frau als Denken" darzustellen, scheint weit von Diskussionen insbesondere über Fernsehbilder entfernt. Das zweite Element der Aufzählung, „als Wissenschaftlerin" lässt sich schon eher mit konkreten Vorstellungen medialer Repräsentationen verbinden.

Des weiteren fordern die Aktivistinnen ein Interesse an „der Frau als Person" und ziehen dadurch indirekt das Person-Sein der Frauen in den Medien in Zweifel. Das letzte Element der Aufzählung, „als Mensch der zur Entwicklung beiträgt", spricht die Frage nach dem gesellschaftlichem Nutzen der Frau für die Zukunft der Gesellschaft an. Das „Bild der Frau" wird also in Bezug auf fundamentale Bestimmungen davon verhandelt, was es bedeutet, als Frau eine „Person" zu sein. Während sich die Kritik gegen die visuellen Aspekte richtet, beziehen sich die Forderungen nach dem, was sie vermissen, auf eine Abstraktion der „Frau als Denken", mit der das Visuelle und die Körperlichkeit negiert werden. Die Unterscheidung zwischen unterschiedlichen Bezugsrahmen wie „jemenitisch", „arabisch" oder „westlich" ist bei dieser allgemeinen Kritik verwischt.

Opfer der Gesellschaft

Nachdem zunächst dieser allgemeine Kontrast zwischen „Blickfang" und „Denken" aufgespannt wurde, kam Malika auf Basmas anfänglichen Ausdruck zurück, die Frauenbilder würden „völlig ungerecht behandelt". Das folgende Zitat schloss direkt an das vorangegangene an:

Malika: **Außerdem**, wenn wir eine Serie bringen, die über die Frau als fehlerhaft, fehlerhaft, fehlerhaft spricht, „sie erhebt, sie macht, sie tut“ / Sogar im Radio wird über die Frau immer auf der Grundlage gesprochen, dass sie diejenige ist, die das Geld des Ehemannes verjubelt, die nicht arbeitet und die ihm intellektuell nicht das Wasser reichen kann.
Immer stellt man sie fehlerhaft dar.
Wir wollen, dass die Medien ...

Basma: ⌊(einen anderen Blick) ( )

Malika: ... nach der Frau mit einem anderen Aussehen suchen. Die Medien müssen ein Bild der Frau veranschaulichen, wie die Frau beispielhaft und gut ist, damit sie der Frau ein gutes Beispiel gibt [Seg. 10,11].

Frauen würden in den Serien des Fernsehens und auch im Radio immer als fehlerhaft (*muḫṭiʾa*) dargestellt. Malika zählt konkrete Beispiel für die Fehler auf, die dargestellt werden. Sie äußert den Wunsch, dass die Medien nach „der Frau mit einem anderen Aussehen suchen“ (*yabḥaṯ ʿan al-marʾa bi-šakl*[468] *āḫir*). Parallel versucht Basma, den Satz zu ergänzen, doch außer den Worten „anderer Blick“ bleibt die Aufnahme unverständlich. Malika fordert, dass die Medien „nach der Frau mit einem anderen Aussehen suchen“, dass sie ein Bild der Frau „veranschaulichen“, wie sie beispielhaft und gut ist. Wie sie die Forderungen nach einem „anderen Aussehen“, nach einer „anderen Form“ konkretisieren, wird noch weiter unten behandelt werden.

Im folgenden Zitat wird deutlich, dass die drei auch die Motivation meiner Fragen mitdenken:

Basma: Ja, ich denke, dass du / Zum Beispiel, du konzentrierst dich auf die jemenitische Gesellschaft. Ich weiß nicht, ich frage mich, ist es, weil du wirklich aufgrund deiner Studien fühlst, dass die Rechte der jemenitischen Frau unterdrückt sind, **ausschließlich**? Ich werde dir sagen, dass **selbst** der Blick der arabischen Medien auf die Frau **auch** immer noch in hohem Maße von Unterlegenheit begleitet ist.

Malika: ⌊unfähig

Basma: Immer ist es die Frau, die Fehler macht.
In den ägyptischen, kuwaitischen und jordanischen Serien
finden wir die Frau immer überfordert.

Malika: ⌊den syrischen

Basma: In den syrischen auch. Die Medien vernachlässigen, dass diese die Frau das Opfer der Gesellschaft ist, schlicht und ergreifend [Seg. 12].

468 *Šakl* bedeutet vor allem „Form“.

Basma hinterfragt die Einschränkung meiner Studie auf die jemenitische Gesellschaft. Sie fragt, ob ich aufgrund meiner Studien dächte, nur die jemenitische Frau sei unterdrückt, und weitet den Bezugsrahmen wieder auf die arabischen Medien aus. Serien unterschiedlicher arabischer Provenienz würden Frauen immer als unterlegen, fehlerhaft und überfordert darstellen. Der Ausdruck der „unterdrückten Rechte" (*ḥuqūq maḍḥūma*) bringt Basma selbst in den Diskurs ein und nimmt damit auf internationale Frauenrechtsdiskurse Bezug, die sie in ihren anderen Veranstaltungen behandeln (Frauenaktivismus). Basma nennt die Frau „Opfer der Gesellschaft". Nach einer kurzen Unterbrechung – wir schalteten den Ventilator im Hintergrund aus – setzte Basma den Gedanken fort:

> Ich denke, dass die Frau das Opfer der Gesellschaft ist. Diese Gesellschaft, **sie** ist es, die sie sich so vorstellt: Sie ist unmündig, sie ist fehlerhaft und sie ist schuldig. Doch wenn die Gesellschaft gründlich versuchen würde, die negati/ die positiven Seiten meine ich, zu betrachten, käme vielleicht heraus, dass die Frau mehr gute als schlechte Eigenschaften hat [Seg. 12].

Basma wiederholt hier nach der kurzen Unterbrechung des Gesprächs die Formulierung, die Frau sei das „Opfer der Gesellschaft". Die Gesellschaft stelle sich die Frau unmündig, fehlerhaft und schuldig vor. Der folgende Satz spricht der Gesellschaft nahezu die Fähigkeit ab, gute Eigenschaften an Frauen finden zu können. Basma redet hier sehr schnell und spult den Satz wie auswendig gelernt ab. „*Wenn* die Gesellschaft *gründlich versuchen würde* [...] *käme vielleicht heraus*, dass die Frau mehr gute als schlechte Eigenschaften hat." Dieser Satz drückt performativ die Schwierigkeit aus, die positiven Eigenschaften zu sehen: Nur als Resultat eines *gründlichen Versuchs* und nur unter der Voraussetzung, dass die Gesellschaft diesen gründlichen Versuch *überhaupt* unternimmt – ausgedrückt durch den Konjunktiv –, könne sich dieses Überwiegen der guten Eigenschaften *vielleicht* herausstellen. Von der Forderung an die Medien, diese müssten „nach der Frau mit einem anderen Aussehen suchen" und „ein Bild der Frau veranschaulichen, wie die Frau beispielhaft und gut ist" landen die Aktivistinnen bei der resignierten Diagnose einer Gesellschaft, die gar nicht bereit ist zu sehen, dass die Frau „mehr gute als schlechte Eigenschaften hat".

Das Fazit, dass die Frau das Opfer der Gesellschaft sei, führt Basma dazu, das Thema der Rechte der Frauen (*ḥuqūq al-marʾa*)[469] anzuschneiden. Dabei wählt sie ausdrücklich die Religion als primären Bezugsrahmen.

Basma: Und hinsichtlich der jemenitischen Gesellschaft, so [haben wir] leider ... / **sogar** unsere **reli**giösen Überzeugungen haben wir verloren, unsere Religion, die uns dazu **anhält**, für die Frau Sorge zu tragen, die Rechte der Frau zu berücksichtigen ...

Amal: ⌊((unverständlich))

Basma: Ja. Die Frau nicht zu unterdrücken. Und die islamische **Religion**, nach eurer eigenen Information werdet ihr sie unter den höchsten Offenbarungsreligionen finden, die der Frau ihr **Recht gegeben** haben.

Amal: ⌊ihr Recht, richtig

Basma: Wenn wir jetzt sagen, dass man in den arabischen Gesellschaften sagt, die arabische Frau fordert Gleichheit und fordert Rechte, dann gehöre ich wirklich zu denen die ihnen antworten, „Wir fordern nicht, dass ihr uns etwas von euch gebt. **Gebt uns**, was in der islamischen *šarīʿa* steht, in Gottes Buch und in der *sunna* des Propheten, an die **wir** glauben, wie sie in der islamischen *šarīʿa* stehen und was darüber geschrieben wurde. **Das war's**. Mehr wollen wir nicht [Seg. 13].

Ihre Argumentation für die Rechte der Frau begründet Basma vor allem durch die Religion und wählt damit einen stark konsensfähigen Bezugsrahmen. Dieser ist zunächst durch ihren Wechsel in das „wir" der ersten Person markiert: „*[S]ogar* unsere *reli*giösen Überzeugungen haben wir verloren". Sie bezieht sich auf die jemenitische Gesellschaft jetzt nicht mehr in der dritten Person, sondern schlüpft in die erste Person. Der Diskurs über Religion trägt so auch grammatikalisch ein vereinheitlichendes Gewand, das ihr erlaubt, die symbolische Differenz zwischen sich und der Gesellschaft, welche der Diskurs der dritten Person ausdrückt, aufzuheben.

Defizite bei den Frauenrechten in der eigenen Gesellschaft stellt Basma als *Verlust* religiöser Überzeugungen dar: „Daher hat die Frau ihren Platz verloren – wegen der Gebräuche und Traditionen und des Fanatismus der Stämme" [Seg. 13]. Nach dieser

469 Ich bevorzuge hier die wörtliche Übersetzung „Rechte der Frau" gegenüber „Frauenrechte".

Lesart verweigert die Gesellschaft die Rechte aufgrund von „Gebräuchen und Traditionen“[470], während die Religion als Grundlage der Rechte der Frauen ins Feld geführt wird. Die Aktivistinnen nehmen für sich in Anspruch, besser zu wissen, welche Rechte ihnen die Religion gibt, als diejenigen, die ihnen im Namen der Religion Dinge verbieten.[471] Mit dieser Haltung *spielen sie das Spiel der anderen besser als die anderen*.[472]

Dafür, dass sie sich so uneingeschränkt auf die *šarīʿa* verlässt, führt Basma auch Gründe an, die sie auf der wissenschaftlichen, „informierten“ Ebene verortet. Für diese Perspektive vereinnahmt sie Daniela und mich, indem sie uns nicht als Gegenpol adressiert, sondern als diejenigen, die nach eigenen Recherchen zu den gleichen Ergebnissen kommen würden: „nach *eurer* eigenen Information werdet ihr sie unter den höchsten Offenbarungsreligionen finden, die der Frau ihr *Recht gegeben* haben.“

Des weiteren setzt Basma sich explizit und mit Nachdruck von Frauenrechtsdiskursen in den „arabischen Gesellschaften“ und deren Forderungen nach Gleichheit und Rechten (*musāwā wa ḥuqūq*) ab. Als Stilmittel, mit denen sie ihrer Rede Nachdruck verleiht, nimmt sie einen exklamatorischen Gestus an und adressiert die arabischen Gesellschaften im Imperativ: „[...] dann gehöre ich wirklich zu denen, die ihnen antworten: Wir fordern nicht, dass ihr uns etwas von euch gebt. *Gebt* uns, was in der islamischen *šarīʿa* steht, in Gottes Buch und der *sunna*[473] des Propheten, an die *wir* glauben, [...]“. Hier unterscheidet sie zwischen den Bezugsrahmen „jemenitisch“ und „arabisch“ deutlich. Sie sind zwar Feministinnen und Frauenaktivistinnen, doch wollen sie sich mit ihrem Diskurs auch von Frauenrechtsdiskursen in „den arabischen Gesellschaften“ absetzen, die unter anderem von internationalen Diskursen maßgeblich

470 Dahlgren identifiziert in ihrer Dissertation zu Moralvorstellungen und Genderbeziehungen im südjemenitischen Aden drei unterschiedliche moralische Rahmenkonzepte, auf die Akteur/innen in ihren Diskursen zurückgreifen: „Gebräuche und Traditionen“ (*aʿdāt wa taqālīd*), „Religion“ und „Revolution“. Dahlgren, *Contesting Realities*, z. B. S. 164-165. Sie zeigt, dass Personen zwischen diesen normativen Rahmen, abhängig von der Situation, hin- und herwechseln. Ebd., S. 200. „Gebräuche und Traditionen“ würden einerseits häufig mit „Religion“ kontrastiert und andererseits mit „Revolution“. Alle drei repräsentierten unterschiedliche Vorstellungen von anständigem Verhalten von Frauen. Ebd., S. 216.

471 Dies ist ein Diskurs, der auch von den staatlichen Stellen getragen wird. In einem Vortrag zur *Rolle der Medien für die Rechte der Frau* des Vize-Medienministers heißt es: „Die Massenkommunikationsmittel können mit ihrer Arbeit beginnen, die Angelegenheiten und Rechte der Frauen ausgehend von folgenden zwei grundlegenden Punkten bekannt zu machen: (1) der islamischen *šarīʿa* und (2) den verbindlichen internationalen Vereinbarungen, die alle Formen der Gewalt gegen die Frau betreffen.“ Als erste Quelle der Frauenrechte nennt er die islamische *šarīʿa*, als zweite die internationalen Vereinbarungen. Ḥusayn ʿUmar Bāsalīm, dawr al-iʿlām fī qaḍāyā ḥuqūq al-marʾa [Die Rolle der Medien für die Rechte der Frau]. Manuskript eines Vortrags, der im Januar 2005 vor einem Jahrgang Absolventinnen der Frauenpolizei gehalten wurde.

472 Diesen Ausdruck verdanke ich Arndt Nohl.

473 Gesamtheit der Überlieferungen von Aussagen und Lebenspraxis des Propheten.

beeinflusst werden. Durch diese Haltung problematisiert Nur den universellen Anspruch der Menschenrechte, darunter die Frauenrechte.[474]

Stattdessen beansprucht sie das Primat eines ursprünglichen Islam als Basis jeglicher Forderung für die Rechte der Frau. Die islamische *šarīʿa* stellt sie als einzige Quelle für die Legitimation der Rechte dar. In ihr seien alle ihre Rechte bereits verankert: „Gebt uns, was in der islamischen *šarīʿa* steht, [...] *Das war's*. Mehr wollen wir nicht.‘“[475]

Durch Wechsel in die erste Person Plural, durch exklamatorischen Gestus und durch inhaltlichen Rigorismus entsteht der Eindruck einer Überbetonung der identifikatorischen Rolle. Diese Überbetonung kommt einer Distanzierung im Sinne des Goffman'schen Schema der Rollendistanz[476] gleich. Basma hat die Normen und die Rollenerwartungen bewusst wahrgenommen und schlüpft in eine Rolle, in der sie ihnen entspricht. Im ersten Kapitel, im Abschnitt über Frauenaktivismus schrieb ich bereits über dieses Verfahren der Legitimation: Nur diejenigen ehemaligen südjemenitischen Parlamentarierinnen überlebten politisch im vereinigten Jemen, die lernten, ihre Forderungen innerhalb eines konservativ-religiösen Diskurs zu begründen.[477] Dass dies eine Maskerade, eine Rollenspiel war, war auch dort offensichtlich.

Basma ist mit diesem Diskurs nicht alleine, auch die beiden anderen beherrschen ihn und Malika führt ihn sogleich weiter. Allerdings kippt er dieses Mal in Humor um und wird in allgemeinem Lachen aufgelöst:

Malika: Wenn wir über die Religion reden, sprechen wir ausdrücklich nicht über

474 In einem Bericht zur Menschenrechtspolitik in islamisch geprägten Staaten schreibt Anna Würth bezüglich der gesetzlichen Diskriminierung von Frauen: „Die Festlegung oder Nichtfestlegung des islamischen Rechts als normative Quelle in der Verfassung ist damit in keinem Fall aussagekräftig. Gerade hinsichtlich der Diskriminierung von Frauen muss die Rechtsprechung wie die Einzelgesetzgebung – bis auf die Ebene von Durchführungsbestimmungen – detailliert herangezogen werden.“ Würth, *Dialog mit dem Islam als Konfliktprävention?*, S. 54. Rechtsreformbemühungen beziehen das islamische Recht mit ein: „UNIFEM nutzt im *Arab Women's Human Rights Programme* im Kontext von CEDAW explizit die Möglichkeit, für Rechtsreformen auch auf das islamische Recht zurückzugreifen [...].“ Ebd., S. 54.

475 Zum Gebrauch von „*šarīʿa*“ in Basmas Rede möchte ich folgendes anmerken: Die *šarīʿa* ist kein Buch oder klar umrissener Korpus. *šarīʿa* ist das islamische Recht, ein kasuistisches Recht, das sich je nach Rechtsschule oder Glaubensrichtung auf unterschiedliche Rechtsprechungen stützt. Der Koran als Quelle kann hierbei nur mit relativ wenigen Fällen aufwarten. Dazu gehören auch die Hadithe, die Sprüche des Propheten. Basma springt hier in eine sehr konservative, puristische Sicht von islamischer Rechtsauslegung, wie sie zum Beispiel auch bestimmte Islamisten einnehmen.

476 Zu Rollendistanz siehe Bernhard Miebach, *Soziologische Handlungstheorie. Eine Einführung*, Opladen 1991.

477 Siehe S. 49.

al-fiqh[478]. Wir sprechen über die Lehren, die im Koran offenbart wurden, direkt im Koran, ohne die Rechtsstreitigkeiten, die es gab. Denn ein Rechtsgelehrter sagt es so, ein anderer so, doch es gibt Verse im Koran, die uns sehr viele Rechte geben ((Lachen)). ((Basma nimmt Malikas Wasserglas und trinkt daraus. Malika schaut ihrem Wasserglas nach)). Eine nahm die Schokolade, die andere nahm das Wasser ((4s alle lachen)) .

Amal: ((unverständliche Frage))

Malika: Ich weiß nicht ((Sie lachen)) [Seg. 13,14].

Malika verstärkt noch Basmas Zurück-zu-den-Wurzeln-Argument, indem sie die gesamte Geschichte der islamischen Rechtsauslegung als irrelevant für den Diskurs um die Rechte der Frau darstellt und die Lehren, „die im Koran offenbart wurden", als einzige Legitimationsgrundlage gelten lässt.[479] Die Verse im Koran hätten ihnen sehr viele Rechte gegeben. Der Diskurs über normative Rechte, die sie dem Koran entnehmen, während sie sich gleichzeitig gegen die wirkungsmächtige und vielfältige islamische Rechtswissenschaft stemmen, löst sich schließlich in Situationskomik auf. Basma nutzt es aus, dass Malika redet, greift nach deren Wasserglas und trinkt daraus. Malika, die sie beobachtet, sagt: „Eine nahm die Schokolade, die andere nahm das Wasser", und alle lachen. Während die eine über (große) Rechte, wie die Rechte der Frau, spricht, nimmt die andere sich ihre (kleinen) Rechte, Schokolade und Wasser. Die Komik entsteht durch die Banalisierung des vom „Recht" betroffenen Feldes und durch die harmlose Dreistigkeit des „Nehmens" oder spielerischen Ergatterns der (kleinen) Rechte. Die Situation, in der die konservativsten religiösen Töne laut werden, wird in Lachen aufgelöst. Diese Auflösung in Humor und Lachen ist ein weiteres Indiz für die bereits oben angesprochene Rollendistanz. Ein äußerer Auslöser wird genutzt, um die Situation „umzumodeln". Mit Normen und Rollenerwartungen wird hier reflektierend so umgegangen, dass die eigenen Bedürfnisse in das Geschehen eingebracht werden können. Somit kommt ein ambivalentes, kritisches oder relativierendes Verhältnis gegenüber der eingenommenen Rolle zum Ausdruck.

478 Islamische Gesetzeswissenschaft.

479 Eine Reduzierung auf den Koran, wenn es um Rechtsprechung geht, führt zum Beispiel zur Berücksichtigung der *ḥadd*-Strafen, das heißt, die im Koran erwähnte Fälle wörtlich zu nehmen. Es ist eine sehr naive Ansicht, sich der Rechtsstreitigkeiten der Rechtsgelehrten enthalten zu können und allein auf die Koranverse zu bauen.

Verantwortung für die Bilder

Im Abschnitt „Opfer der Gesellschaft“ verbanden die Aktivistinnen die Diagnose fehlerhafter Bilder von Frauen mit der Forderung, in den Medien Bilder beispielhafter und guter Frauen zu veranschaulichen. Hier lag für mich die Frage nah, wie sie sich die Einlösung dieser Forderung vorstellten. In ihrer Antwort kam Amal direkt auf die Auswahl der Referent/innen für die anstehende Podiumsdiskussion zu sprechen. Sie begründete die Auswahl der Referent/innen folgendermaßen:

> Als wir auswählten, vom Radio, vom Fernsehen und […] / es war, dass diese Frauen die Medien erprobt hatten […]. Sie sind verantwortlich für die Programme der Frau, verantwortlich für die Art des Erscheinungsbildes der Frau. Wenn der Mann diese Sache vermissen lässt, dann muss eben eine Frau die Wichtigkeit spüren, das Bild dieser Frau – sich selbst oder die anderen Frauen in ihrer Gesellschaft – in besserem Licht zu zeigen. Sie tiefgründiger zu zeigen, ihre Themen zu zeigen, sie zu diskutieren, sei es im Radio, im Fernsehen oder selbst in den Zeitungen, ist eine Sache der Schriftstellerinnen und Journalistinnen [Seg. 11].

Zwei Kriterien für die Auswahl hebt sie hervor: Sie sollen „die Medien erprobt“ haben und Verantwortung in den Medien tragen. Männern scheint sie nicht zuzutrauen, etwas am Bild der Frau in den Medien zu verbessern. Nur unter der Verantwortung von Frauen kann ihrer Meinung nach ein tiefgründiges und kompetentes Frauenbild zustande kommen. Diese Einschätzung begründet unmittelbar die Entscheidung, nur Frauen als Referentinnen der Podiumsdiskussion auszuwählen. Als Beispiele erwähnt sie Schriftstellerinnen und Journalistinnen (*ṣaḥafīyāt*)[480], also Vertreterinnen schreibender Zünfte, die auf die Auseinandersetzungen mit einem „Bild“ im übertragenen Sinne verweisen. Visuelle Bilder sind in Amals Antwort unter den medialen Bildern im Allgemeinen subsumiert. Mir erscheint daher auf der analytischen Ebene besonders spannend, wie die visuelle Sichtbarkeit – innerhalb des großen Feldes des Frauenbildes im übertragenen Sinne – sprachlich thematisiert, verzahnt, unterschieden oder kaschiert wird. Denn visuelle Bilder mit ihren Auswirkungen auf die Blickordnung und ihren Bezug auf den Körper stellen eine besondere Herausforderung dar, wenn vom Thema „Bild der Frau“ die Rede ist.

480 *ṣaḥafīya* von *ṣaḥafa* („Printpresse“).

Später im Gespräch antworteten die Aktivistinnen auf die Frage, wie sie die Referentinnen zu diesem Thema ausgewählt hatten, mit Bezug auf die jeweiligen Arbeitsfelder ihrer Referent/innen [Seg. 15]: Die erste hätten sie ausgewählt, „weil sie immer an Familien- oder Frauenthemen im Fernsehen interessiert ist." Die zweite „ist auch an Familienproblemen und Familiendingen interessiert" und würde Psychologinnen in Radiosendungen einladen. Für die dritte, Chefredakteurin einer Zeitung, gelte das Gleiche, „natürlich auf Papier". Auch aus dieser Aufzählung geht kein hervorgehobenes Interesse am Aspekt des visuellen Bildes im phänomenologischen Sinne hervor. Es wird deutlich, dass sie sich eher eine Diskussion vorstellen, bei der Frauen, die in den unterschiedlichen Medien verantwortungsvolle Positionen und Erfahrung haben, darüber reden, wie Frauen„themen" behandelt werden. Familienthemen gehören gemeinhin zu den Frauenthemen.

Die Aktivistinnen nehmen für eine Veränderung des „Bildes der Frau" die Frauen selbst in die Verantwortung. Diese Haltung wird durch das folgende Zitat verständlicher, das ihre Wahrnehmung des Status quo vermittelt. Malika sagte:

> Ich habe noch etwas hinzuzufügen. Weltweit, nicht nur im Jemen. Niemand wird besser über die Frau sprechen als die Frau. Alle unsere Schriftsteller sind Männer, unsere Regisseure sind Männer, unsere Autoren sind Männer. Deswegen bringen sie Meinungen, die ihnen gefallen. Das ist natürlich. Wenn ein Mensch Recht in seiner Hand hält, ist es unmöglich, dass er es dem anderen überträgt [Seg. 18].

Amal wiederholt hier die Ansicht, dass sich an den zuvor beschriebenen Missständen erst etwas ändern könne, wenn Autorinnen und Regisseurinnen beim Fernsehen in noch höherem Maße Verantwortung tragen und ihre eigenen Ideen und Inhalte umsetzen. Ausschließlich von Frauen, die Verantwortung beim Fernsehen übernehmen, sei überhaupt ein besseres Frauenbild zu erwarten. Doch der Status quo, der hier übertrieben und pointiert zusammengefasst wird, scheint dem entgegenzustehen: „Alle unsere Schriftsteller sind Männer, unsere Regisseure sind Männer, ..." Amal trifft diese Aussage, obwohl es beim jemenitischen Fernsehen Autorinnen und Regisseurinnen gibt.

Es wäre ja auch denkbar, dass Amal ihren Stolz auf die Frauen bekundet, die beim Fernsehen arbeiten, auch wenn diese zahlenmäßig unterlegen und ihre Macht und Entscheidungsgewalt begrenzt sind. Stattdessen übertreibt sie und sagt, es gäbe dort keine Frauen. Die Übertreibung scheint zu bedeuten, dass Macht und Einfluss nicht dem zahlenmäßigen Anteil von Frauen beim Fernsehen entsprechen. So wird auch Basma spä-

ter sagen: „ [...] weil es keine Frauen *gibt*, die im Fernsehbereich arbeiten“ [Seg. 36]. Darauf werde ich im Abschnitt „Das Unsichtbar-Werden der berühmten Moderatorin“ zurückkommen (S. 272). Weiteren Aufschluss darüber wird insbesondere die Filmsituation 3 mit der in den Räumen der Fernsehstation arbeitenden Moderatorin geben. „Alle [...] sind Männer“ entspricht einem „gefühlten Alle“, konstruiert das Fernsehen als einen männlichen Ort und weist so auf einen strukturellen Missstand hin.

Auf diesen Missstand reagierten die Aktivistinnen damit, dass sie in ihrer Veranstaltungsreihe gezielt nur Frauen zu Wort kommen lassen wollten. Im folgenden Zitat wird deutlich, welchen großen Wert die drei Aktivistinnen darauf legten, dass auf dem Podium ausschließlich Frauen sitzen:

Basma: Möglicherweise hat dies uns auch dazu veranlasst,
alle Vortragenden Frauen sein zu lassen.
Amal: ⌊Frauen.
Basma: Denn der Mann hat schon genug geredet. Und die Frau – wie Malika gesagt hat – ist fähiger, die Wirklichkeit der Frau zu manifestieren. Der Theaterautor oder der Autor von Kurzgeschichten, der eine Geschichte beim Fernsehen schreibt, der Autor schreibt aus seiner Blickrichtung. Doch sobald die Frau, ich, eine Geschichte schreibe, spreche ich aus meiner Blickrichtung. Daher wollten wir gerne, dass **jede**, die die Bühne des *Treffpunktes der* ar-Rašīd*-Mädchen* betritt, eine Frau ist, die über die Themen redet. Außer drei Vortragende, die uns natürlich **aufgezwungen** wurden: vom *[Roten] Kreuz*, weil es „nur ihn gibt, der redet“, vom *Verein des Roten Halbmondes*, „weil es kein Mädchen gibt, das mit Mut reden wird“, von – schaut! – vom Frauenfürsorge-Zentrum kommt ein Mann, der über die Gewalt redet.
Malika: Wir baten, uns eine Frau zu schicken,
sie sagten, „Nein. Wir haben einen Mann.“
Basma: ⌊Nein. Sie sagten, „Nein,
dieser hier ist Experte und Professor für Psychologie ...
Malika: ⌊(ein Problem)
Basma: ... mit Studium und Erfahrung.“ So sind diese drei ins Programm gelangt. Außer ihnen sind alle Frauen. Wir wollten, dass diese drei auch Frauen sind, aber es nützte nichts.
Amal: Wenn ein Mann drinnen ist, bleibt er drinnen. Mit Gewalt.
Basma: ⌊Was sein muss, muss sein. ((lacht)) ((4s)) Dah... [Seg. 24]

Basma sagt: „Der Mann hat schon genug geredet.“ [Seg. 24] Sie gibt ihrem Ärger deutlich Ausdruck, dass drei Organisationen, die sie angefragt hatten, Männer schick-

ten und sie nichts dagegen unternehmen konnten: „Wenn ein Mann drin ist, bleibt er drin. Mit Gewalt“ [Seg. 24]. Der Ausdruck dieses Ärgers, den die Frauen mit Lachen kommentieren, zeigt, wie sehr sie von der Übermacht der männlichen Deutungshoheit in dem von ihnen selbst geschaffenen Raum betroffen sind.[481] Die Aktivistinnen müssen zunächst einen symbolischen weiblichen Raum erschaffen, wenn sie in der gemischten Öffentlichkeit wirken wollen. Dies hat schon die Wahl des Namens nahe gelegt, wie wir im vorigen Kapitel gesehen haben. Dennoch wissen sie, dass der Raum diese Legitimation für ihr Wirken verliert und zu einem männlichen Ort werden könnte, an dem sie eigentlich keine Berechtigung haben. In diesem Abschnitt zur Veranstaltung „Das Bild der Frau in den jemenitischen Medien“ und der Auswahl der richtigen Sprecherinnen, wird deutlich, dass die Umsetzung der Veranstaltung aus Sicht der Aktivistinnen wiederum konkrete Auswirkungen auf das Bild der Frau haben wird bzw. sollte. Auf der performativen Ebene stellen ihre Veranstaltungen zu Frauenthemen also den Versuch dar, die strukturellen Bedingungen für ein Frauenbild zu schaffen, das sie vertreten können.

4.2 Typisierung von Frauenbildern – Filmsituation 2

In der Fortsetzung des Gesprächs mit den Aktivistinnen leitete ich zu den Frauenbildern im Fernsehen über, indem ich fragte, ob die Bilder von Frauen auf dem jemenitischen Satellitenkanal ein „wahrhaftiges Bild der Realität“ der Frauen zeigten [Seg. 16]. Daraufhin setzten sich die Aktivistinnen mit konkreten Frauenbildern im Fernsehen kritisch auseinander. In ihren Antworten repräsentierten die drei jungen Frauen sprachlich bestimmte Frauenbilder, die hier rekonstruiert und typisiert werden. Die verdichteten Formeln der Kritik des Bildes der Frau als „Puppe“ und „fehlerhaft“ einerseits und die Forderung nach der Frau als „Denken“ andererseits werden hier weiter ausgeführt und konkretisiert.

Zunächst stellte ich eine Frage nach dem „wahrhaftigen Bild der Realität der Frau“.

I.L.: Zeigt er [der Satellitenkanal] ein wahrhaftiges Bild der Realität der Frau in

481 Sakr (*Satellite Realms*, S. 196) zitiert Irene Lorfing mit Forschungsergebnissen zum Libanon: 1995 wurde dort eine Studie durchgeführt, die ergab, dass 80% der Studierenden in Journalismus und Massenkommunikation Frauen waren. Dennoch war die Macht in den Medien ein „männliches Monopol“. Irene Lorfing, *Women, Media and Sustainable Development*, Beirut 1997, S. 30.

der Gesellschaft? ((2s))

Freundin: Sicherlich nicht.

Malika: ((2s lacht auf)) Die Schwester. ((1s))

Amal: ((lachend)) Wortmeldung von Munira.

Freundin: Eine Wortmeldung.

Malika: ⌊Munira. Wirklich. Rede weiter!

Basma: ⌊Rede weiter!

Amal: ⌊Rede weiter!

((sehr hohe Tonlage))

Freundin: Sicherlich nicht. Denn sie [f.] versuchen beim Fernsehen die anderen Programme nachzuahmen. Die arabischen Programme. Sobald sie aus der Fernsehstation hinausgehen, ziehen sie sofort den Schleier (*ḥiǧāb*) an und erleichtern sich um die Dinge, in denen sie gearbeitet haben [Seg. 16].

In diesem Zitat wird zunächst noch einmal deutlich, wie sich der *Treffpunkt der* ar-Rašīd-*Mädchen* durch eigene habitualisierte Regeln der Redebeteiligung konstituiert, von denen das Reihumprinzip beim Antworten bereits erwähnt wurde (in „Der Name als Dilemma“). Auf meine Frage hin versucht zunächst Amals Freundin Munira, die nicht zur Gruppe gehört, das Wort zu ergreifen: „Sicherlich nicht.“ Diesem Einwurf von außerhalb der Gruppe folgt ein Moment der Stille. Erst nach zwei Sekunden lacht Malika auf und sagt: „Die Schwester.“ Auch Amal lacht und ergänzt: „Eine Wortmeldung von Munira“. Muniras Versuch zu antworten, verursacht eine Irritation in der Gruppe, und bei der Auflösung dieser Irritation wird markiert, wer zu der Gruppe gehört und wer nicht. Malika bezeichnet die Freundin als „Schwester“, eine allgemeine Anrede, die auch gegenüber unbekannten Personen benutzt wird und daher hier einer Distanzierung gleichkommt. Auch Amals Kommentar „Wortmeldung“ setzt ihn als einen Beitrag von außen vom bisherigen Gespräch ab.[482] Da Amal die Freundin mitgebracht hat, übernimmt sie es auch, ihr durch die Kategorisierung des Redebeitrags einen Platz zuzuweisen. Die Freundin wiederholt nun selbst „[e]ine Wortmeldung“ und akzeptiert so den ihrer Rede zugewiesenen Status. Nach diesem verzögernden Moment sagt Malika zu der Freundin: „Rede weiter!“, und die beiden anderen wiederholen ihrerseits die Aufforderung. Auch diese Redeerlaubnis wird also nach dem schon

482 Im Vokabular der dokumentarischen Gesprächsanalyse können „die Schwester“ und „eine Wortmeldung“ als Kontextualisierungsmarkierer bezeichnet werden, deren Verwendung sich habitualisiert vollzieht und die Funktion hat, „Zugehörigkeiten zu Gruppen oder genauer: zu kollektiven Entitäten zu markieren und zu identifizieren“. Bohnsack, *Rekonstruktive Sozialforschung*, S. 122.

bekannten Reihumprinzip erteilt. Der Raum, den die drei Aktivistinnen sich als „*Treffpunkt der* ar-Rašīd-*Mädchen*“ geschaffen haben, ist ein Raum, den sie sich hart erkämpft haben. Sie lassen andere Frauen nicht automatisch auf gleicher Ebene teilhaben. Durch die Erteilung der Redeerlaubnis weisen sie der Freundin einen Status außerhalb der Gruppe zu und nehmen so performativ eine Ausgrenzung vor.

Die Freundin verneint durch „Sicherlich nicht“ radikal die Frage, ob der jemenitische Satellitenkanal ein wahrhaftiges Bild der Realität der Frau in der Gesellschaft zeige. „Sie“ [f.], die Frauen beim Fernsehen, würden die anderen Programme nachahmen, wobei Munira speziell „die arabischen Programme“ erwähnt. Was sie an der Nachahmung stört, beschreibt sie folgendermaßen: Wenn sie die Fernsehstation verlassen, ziehen sie sofort den Schleier an und „erleichtern sich um die Dinge, in denen sie gearbeitet haben“. Dieser Satz erscheint mir zunächst nicht leicht verständlich, da „Schleier anziehen“ und „sich erleichtern“ widersprüchlich scheinen. Der Ausdruck „Dinge, in denen sie gearbeitet haben“ bezieht sich auf Make-up, Schminke und Schmuck, die sie vor Verlassen der Fernsehstation wieder entfernen. Indem die Freundin von „Nachahmung“ spricht, benutzt sie dasselbe Wort wie die konservativen *šayḫs* auf den Audiokassetten, die gegen die Frauen im Fernsehen protestieren, die sich mit offenem Haar und tiefem Dekolleté zeigen. Doch sie stört an der „Nachahmung“ etwas anderes. Sie wirft den Frauen Inkonsistenz vor. Sie erscheinen im Fernsehen auf eine Art und Weise, die sie jenseits des Fernsehens nicht durchhalten können. Muniras Rede ist nicht einmal zu entnehmen, ob sie mit „Schleier“ (*ḥiǧāb*), den die Fernsehfrauen beim Verlassen der Fernsehstation anziehen, die Bedeckung des Haares oder den Gesichtsschleier meint. Ihre Kritik trifft nicht eine *bestimmte* Art des Erscheinens, sondern die Inkonsistenz des Erscheinens einer Moderatorin auf dem Bildschirm und an anderen Orten. Dies legt nahe, dass ihr Vorwurf etwas mit der Enttäuschung über ein Bild zu tun hat, das falsche Erwartungen weckt, die die Gesellschaft nicht einlösen kann, ein Übergang, der nicht gelingt.

Nachdem die Freundin ihre kurze Wortmeldung zu Ende geführt hatte, ging das Gespräch weiter, ohne dass eine der drei Aktivistinnen noch einmal darauf Bezug nahm.

Die Frau im Dorf: unterdrückt und verbittert

In der Segmentfolge 16-20 entwickelten sie ohne weitere Zwischenfrage von mir eine Typisierung von Frauenbildern im jemenitischen Fernsehen, die ich hier rekonstruiere. Basma ergriff das Wort:

Basma: Ich sag dir was. Schau. Es gibt jemenitische Serien, leider gibt es sie jetzt nicht mehr so wie vor Jahren, **sie verdeutlichen**, wirklich / sie verdeutlichen das Bild der jemenitischen Frau, die immer noch im Rahmen des Stammes, im Rahmen des Dorfes lebt. Zum Beispiel das Mädchen, das jung verheiratet wird, gegen ihren Willen. Das Mädchen, dessen Verheiratung als – wir nennen sie – (**Vakanz**)heirat geschieht, das ist die Tauschheirat. Ihr Bruder heiratet Soundso und der Bruder von Soundso heiratet sie. Wenn daher die eine Familie scheitert, scheitert [auch] die andere Familie.[483]

Amal: ⌊die zweite Ehe.

Basma: Das Mädchen, das nicht zur Schule gehen darf. Das Mädchen oder die Frau, die zum Beispiel kein Recht auf Familienplanung hat, kein Recht eine bestimmte Anzahl von Kindern zu bekommen. Die Frau, die mit ihren Kindern nicht zum Gesundheitszentrum gehen kann, um sie impfen zu lassen.
Das hat das jemenitische Fernsehen wahrhaftig aufgenommen. Aber, was ich sagen möchte: Warum bleiben wir begrenzt auf einem Platz und schauen nicht wenigstens ein Jahr in die Zukunft? Gut, neben dieser unterdrückten und verbitterten Frau in der jemenitischen Gesellschaft, **gibt es** die gebildete Frau und das gut erzogene Mädchen, das zum Beispiel in einer gebildeten Familie aufgewachsen ist. Sie hat ihm den Ausgang für das Lernen erlaubt, sie hat ihm den Ausgang für die Arbeit erlaubt, sie hat ihm erlaubt, ihren Lebenspartner zu wählen. Warum also diskutiert die Gesellsch... / das jemenitische Fernsehen die Themen der Frau nur aus dem Winkel der Rückständigkeit, des Analphabetismus und der Unwissenheit, unter denen wir natürlich **immer noch** bis heute leiden. Doch was ich sagen will ist, dass das jemenitische Fernsehen der Frau ihr Recht geben muss, dass wir die (positive) Seite ...

Amal: ⌊die positive Seite

483 Tauschheirat (*zawāǧ badal*): Anstatt der Familie der Braut einen Brautpreis für ihre Tochter zu bezahlen, bekommt der Bruder der Braut die eigene Tochter zur Frau. Basma erwähnt dafür auch den Begriff „Vakanzheirat“ (*zawāǧ šiġār*) vom Verb *ṣaġara* („frei, vakant oder unbesetzt sein“), der kritischer als *zawāǧ badal* die Rolle der Schwester als Lückenbüßerin kennzeichnet.

Basma: ... die positive Seite diskutieren. Wir kristallisieren sie heraus und versuchen, sie zu entwickeln. Die negative Seite diskutieren wir und versuchen, diese negative Seite zu therapieren [Seg. 17].

Basma nennt Beispiele von Darstellungen von Frauen im Fernsehen, deren Verdienst es gewesen sei, die Situation der Mädchen und Frauen im dörflichen Milieu zu verdeutlichen. Sie zählt Missstände auf, die in Serien dargestellt wurden, von denen Frauen oder Mädchen in diesem Lebensumfeld betroffen sind. Basma nennt sie „unterdrückt und verbittert". Sie hebt positiv hervor, dass dies *wahrhaftige* Darstellungen sind, und merkt an, dass es diese Frauen „immer noch" gibt. Durch ihr Bedauern darüber, dass es solche Darstellungen jetzt weniger gibt als früher, unterstreicht sie den Wert, den solche Darstellungen für sie haben. Dennoch kontrastiert sie diese Darstellungen der „negativen Seite" mit der Forderung nach Berücksichtigung der „positiven Seite", das heißt für sie der „gebildeten Frau" (*al-marʾa al-mutaʿallima*).

Sie fügt dem Begriff „die gebildete Frau" die Apposition „das gut erzogene Mädchen, das zum Beispiel in einer gebildeten Familie aufgewachsen ist" bei. Die Familie hat dem Mädchen Dinge erlaubt, die nicht selbstverständlich sind: den „Ausgang für das Lernen" (*al-ḫurūǧ li-l-taʿlīm*), den „Ausgang für die Arbeit" (*al-ḫurūǧ li-l-ʿamal*) und die Wahl ihren Lebenspartners (*iḫtiyār šarīq ḥayātiha*). Das Wort „Ausgang" klingt in der deutschen Übersetzung holprig, diese arabische Ausdrucksweise betont jedoch das Übertreten der Schwelle vom Haus nach draußen, eine Betonung, auf die es hier auch ankommt. Das Wort Lebenspartner (*šarīq ḥayāt*) ist im jemenitischen Kontext äußerst selten zu hören, da das nicht-eheliche Zusammenleben keine akzeptierte Lebensform ist. Dass sie dennoch dieses Wort benutzt, legt nahe, dass das übliche Wort für Ehemann (*zawǧ*) diesen Modus der Partnerwahl nicht angemessen abdeckt.

Durch die Kopplung von „gebildete Frau" und „gut erzogenes Mädchen" widerlegt Basma die Gefahren, die mit der Bildung der Frauen in der Gesellschaft assoziiert werden. Indem sie suggeriert, dass der Weg zur „gebildeten Frau" über das „gut erzogene Mädchen" führt, entkräftet sie Verdachtsmomente oder Vorbehalte, die gegenüber der Bildung von Mädchen existieren. Trotz der Freiräume, die durch das Erlauben dieser Dinge entstanden sind, wird nicht in Frage gestellt, dass das Mädchen „gut erzogen" ist. Letztendlich verbirgt sich dahinter eine Selbstbeschreibung.

Die Suche nach Darstellungen der „positiven Seite" ist die Suche nach Anerkennung von Lebensformen, die den Vorstellungen und Erfahrungen der Aktivistinnen

näher kommen, aber noch nicht ihren Weg in die Bilderwelt des jemenitischen Fernsehens gefunden habe. Diese Suche ist zu der sprachlichen, formelhaften Forderung nach der „positiven Seite“ geronnen. Die jungen Frauen fordern also das Recht, diese positive Seite zu „diskutieren“ (*nāqaša*), was auf eine *sprachliche Repräsentation* hinweist. Doch stellen sie sich dabei überhaupt Umsetzungen in Fernsehbilder vor? Welche Fernsehformate, Frauenrollen und welche Umsetzung dieser Rollen schweben ihnen vor?

Die Frau im Dorf: stark, schamvoll und gut

Im Anschluss daran führte Malika eine jemenitische Serie an, die ihrer Meinung nach ein positives „Frauenbild“ gezeichnet hatte. Es bildet einen Kontrast zur „unterdrückten und verbitterten Frau“.

Malika: Ich fühle, wenn ich die Moderatorin betrachte, erstens, wenn ich die Schauspielerin betrachte, im jemenitischen Fernsehspiel, fühle ich nicht, dass ich das bin. Oder kaum, vielleicht habt ihr die Serie gesehen, die letztens im Ramadan lief, *Die Rache*:

Amal: **Ja**.

Malika: Die Serie *Die Rache* wurde toll gefilmt.
Sie gab der Frau die Führung, obwohl sie im Dorf war.
Sie war führend, die Mutter dieses Jungen

Amal: ⌊Eine starke Persönlichkeit gegenüber dem Jungen.

Malika: ⌊eine starke
Persönlichkeit. Sie konnte etwas tun und das **gibt es** in unserer Gesellschaft. Gleichzeitig war sie schamvoll und gut und ...

Amal: … und ihre Kleidung war traditionell,
ohne aufreizende Aufmachungen, ohne irgendwelche Imitationen.

Malika: ⌊Ja.
Sie gab auch das Bild des Mädchens, das liebt und nicht offenbart. Sie gab wirklich das Bild des Mädchens in der Gesellschaft. Diese Serien gelten als selten [Seg. 18,19].

Anhand einer konkreten Serie, die sie als Ausnahme bezeichnet, kommt Malika auf eine positive Darstellung von Frauen, die im Dorf leben, zu sprechen. Die weibliche Protagonistin beschreibt Malika mit den Eigenschaften „stark“, „führend“,

„schamvoll“ und „gut“. Es gibt hierzu einen Konsens in der Gruppe, zumindest zwischen Malika und Amal, denn Amals Ergänzungen fügen sich nahtlos in Malikas Erzählung ein. Obwohl die Serie in einem „traditionellen“, dörflichen Setting spielt, das nicht viel mit der sanaanischen Lebenswelt der Aktivistinnen zu tun hat, scheint diese Serie den beiden eher eine Identifikation zu ermöglichen als andere Frauenbilder im Fernsehen. Es ist ein wenig überraschend, dass gebildete, studierte Frauen aus der Mittelschicht, die im kulturellen und politischen städtischen Milieu aktiv sind, ausgerechnet Frauenbilder aus dem dörflichen Milieu als solche hervorheben, die für sie eine Projektionsfläche für Identifikation ermöglichen. Die Schilderungen der folgenden beiden Typen werden über die Gründe dafür Aufschluss geben. Es fällt außerdem auf, dass sie bei diesen ersten beiden Typen Schauspiel nicht thematisieren und auch nicht problematisieren.

Exkurs: Schauspiel

Zur Zeit der Feldforschung war Schauspiel keine anerkannte Kunstform. In der Druckpresse und auch in den Ausgaben der jemenitischen Medienfachzeitschrift, die mir zur Verfügung standen, begegneten mir keine Artikel, in denen über Schauspielerinnen oder Schauspiel geschrieben wurde. In der Zeit, als ich Zugang zu Sanaa TV hatte, war unter den vielen Frauen, die mir dort vorgestellt wurden oder denen ich begegnete, niemals eine Schauspielerin. An der Medienfakultät gab es keine Schauspielausbildung für Theater oder Film und lange Zeit war mir nicht klar, wer die Frauen sind, die in den jemenitischen Serien spielen. Auch die Aktivistinnen luden zu ihrer Podiumsdiskussion zum Thema *Das Bild der Frau in den Medien* keine Schauspielerin ein. Ohne Schauspielkultur konnte es natürlich auch kein Starsystem wie in Ägypten geben, das für den Erfolg von Serien und Filmen dort eine entscheidende Rolle spielte.[484]

484 In *Dramas of Nationhood* geht Abu-Lughod der Frage nach, was in Ägypten die Identifikation der ländlichen Bevölkerung mit den Serien als Bilder der Nation ausmacht. Die Zuneigung zu den Stars sei für die Zuschauer/innen persönlich am bedeutsamsten, trotz Ambivalenzen in dieser Beziehung, die mit sozialen und ökonomischen Unterschieden und mit moralischen Vorbehalten gegenüber dem Lebensstil der Schauspieler/innen zusammenhängen. Dazu käme der Stolz darauf, dass Ägypten während des gesamten 20. Jahrhunderts das wichtigste kulturelle Zentrum in der arabischen Welt und dass seine Filme und Serien in die gesamte arabische Welt verkauft wurden. S. 120.

Als ich Anfang 2007 in den Jemen zurückkehrte, wollte ich diesem blinden Fleck noch einmal nachgehen. Ich fragte unterschiedliche Leute, welches eine „bekannte jemenitische Schauspielerin“ sei. Den meisten fiel die Schauspielerin Madīḥa al-Ḥaydarī ein, die in Produktionen des jemenitischen Fernsehens und auch in Serien anderer arabischer Sender spielte. Insbesondere ihre Engagements in den Vereinigten Arabischen Emiraten hatten zu ihrer Anerkennung beigetragen. Daraufhin kontaktierte ich sie und wir trafen uns und führten auf einer Parkbank auf dem Gelände der *Organisation für Radio und Fernsehen* ein Gespräch. Sie erschien mit Gesichtsschleier, den sie auch während des Interviews nicht abnahm.[485] Sie erzählte, dass sich innerhalb der vergangenen zehn Jahre die gesellschaftliche Haltung gegenüber ihr als Schauspielerin stark verändert hätte. Während man sie früher ungern zu nachmittäglichen Treffen und zu Festen eingeladen hätte, sei sie nun ein gern gesehener Gast. Inzwischen sei den anwesenden Frauen daran gelegen, sich in der Qatrunde neben sie zu setzen. Sie erzählte auch, wie sie Schauspielerin wurde: 1979 hatte die engagierte Direktorin einer Mädchenschule eine Theatergruppe gegründet und einige dieser Mädchen wurden in der Zeit des revolutionären Aufbruchs beim Fernsehen Anfang der 1980er Jahre vom Fernsehen angestellt. Sie moderierten Sendungen und schauspielerten. Manche von ihnen wurden später bekannte Persönlichkeiten in wichtigen Ämtern.[486]

2007 gab es nur sehr wenige Schauspielerinnen, die mit Namen bekannt waren; nur eine gute Handvoll waren als Angestellte auf der Gehaltsliste des Medienministeriums, darunter die Schwestern Saḥar und Manā al-Aṣbaḥī, Riḍā al-Ḫaḍīr[487] sowie Sarāb ʿĀdil. Sie gehörten zu den Gesichtern, die immer wieder in jemenitischen Serien auftauchten.[488] Ich konnte also sowohl auf der Ebene der Institutionen als auch auf der Ebene des gesellschaftlichen Diskurses eine Vernachlässigung des Schauspiels feststellen.

485 Am 10.02.2007. Die Tonaufzeichnung habe ich verloren, erinnere mich aber an Grundzüge des Gesprächs. Madīḥa al-Ḥaydarī verstarb noch im selben Jahr im Alter von 46 Jahren.

486 Es wäre interessant, die Geschichte der Frauen dieser Gruppe nachzuzeichnen.

487 Riḍā al-Ḫaḍīr heiratete im Jahr 2008 und erklärte ihren Rückzug vom Schauspiel.

488 Die Regisseurin Arwā as-Sayāġī sagte jedoch, es gebe sehr viele Schauspielerinnen. Sie bekäme viele Anrufe von Frauen, die sich für diese Arbeit anböten, allerdings ohne jede Erfahrung und jedes Training. Mit ihnen müsse jede Szene fünfzehn Mal gedreht werden und das sei sehr ermüdend.

Die aufreizend Gekleidete mit offenem Haar

Die beiden ersten Typen von Frauenbildern schneiden in der Bewertung der Aktivistinnen nicht schlecht ab. Die jungen Frauen halten ihnen zu Gute, dass sie sowohl die harten Lebensbedingungen „unterdrückter" Frauen als auch die Stärke einer Frau auf dem Dorf wahrhaftig darstellen. Dies kontrastierten sie nun mit Darstellungen von Frauen, die sie heftig kritisierten:

Malika: Doch es gibt Serien, die sprechen dir über eine Sache, die es in der Wirklichkeit nicht gibt. Über diese /
Die Sekretärin bringen sie ohne die Kleidung, die /
Wir wollen auch nicht in die Gesellschaft hinausgehen und sie mit etwas überfahren oder ohrfeigen. Wir wollen auch nicht, dass sie sagen, wir hätten uns nur gebildet, um unser Haar zu enthüllen.
Wir wollen nicht, dass sie sagen, wir hätten uns nur gebildet, ...

Amal: ⌊Richtig!

Malika: ... um ihnen etwas Schlechtes zu tun. Deswegen, wenn **alle** weiblichen Angestellten in der Serie aufreizend gekleidet sind und mit offenem Haar,
dann sagt die Gesellschaft, ‚So sind die weiblichen Angestellten',
dann dürfen die Mädchen sich nicht einstellen lassen. Dies bringt eine entgegengesetzte Reaktion der Gesellschaft. Daher ...

Basma: ⌊Ja. Wir bewahren nicht die Besonderheit der Gesellschaft.

Malika: ⌊müssen wir, müssen wir die Besonderheit der Gesellschaft bewahren. Die Moderatorin muss in einer Aufmachung erscheinen, die die Gesellschaft akzeptiert.

Basma: Genau.

Malika: ⌊Die Gesellschaft muss sie akzeptieren.

Amal: ⌊Damit die Frau in den Medien nicht offen kritisiert wird.

Basma: Ja. Wenigstens stufenweise. Stufenweise. Wir brauchen Zeit [Seg. 20].

Malika spricht einen Typus an, den „es in Wirklichkeit nicht gibt". Die Benennung bleibt bruchstückhaft; sie nennt „die Sekretärin ohne Kleidung" und aufreizend gekleidete Angestellte „mit offenem Haar".

Gegen diese Art der Darstellung verwehrt sie sich ausdrücklich, weil sie darin eine Gefährdung der Interessen gebildeter Frauen sieht. In der ersten Person bezieht sie Stellung: „Wir wollen auch nicht in die Gesellschaft hinausgehen und sie mit etwas überfahren oder ohrfeigen. Wir wollen auch nicht, dass sie sagen, wir hätten uns nur gebildet, um unser Haar zu enthüllen.“ Durch die negative typisierende Darstellung von Sekretärinnen und Angestellten, die sie hier anführt, gerät Bildung unter den Verdacht, dem Zweck zu dienen, die Haare offen zu tragen und damit „etwas Schlechtes zu tun“. Das vehemente Bestreiten negativer Absichten kommuniziert auch die Vorwürfe, denen die Aktivistinnen ausgesetzt sind.

Was auch immer die Fernsehmacher zu der Darstellung einer unverschleierten Sekretärin bewogen haben mag, vielleicht die Imitation ägyptischer Fernsehkonventionen oder der Beweis internationaler Kompatibilität auf dem Markt der Fernsehproduktionen, Malika betont den Schaden, den so ein Vorstoß im jemenitischen Kontext bedeutet. Die Gefahr, die die Darstellung der Sekretärin heraufbeschwört ist, „wenn *alle* weiblichen Angestellten in der Serie aufreizend gekleidet sind und mit offenem Haar“, mit einem Akzent auf „alle“. Ob eine einzige Sekretärin, ein Anteil der Frauen in der Serie oder alle Frauen – zum Beispiel entsprechend ägyptischer Fernsehkonventionen – unverschleiert gezeigt werden, darum scheint es hier nicht zu gehen. Schon eine einzige beschwört die Gefahr herauf, es könnten alle werden, und dann wäre der Jemen nicht mehr von anderen Ländern unterscheidbar.

Während Basma aus dem Geschilderten die Folgerung zieht, „Wir bewahren nicht die Besonderheit der Gesellschaft“, formuliert Malika daraus den Imperativ: „Wir müssen die Besonderheit der Gesellschaft bewahren!“ In „‚Blickfang‘ versus ‚Denken‘“ war bereits im Zusammenhang mit der „ungerechten Behandlung“ der Frau in den Medienbildern von der „jemenitischen Besonderheit“ die Rede. Die jemenitischen Bilder wurden durch „die jemenitische Besonderheit“ von den „arabischen“ und den „westlichen“ absetzt. „Die jemenitische Besonderheit“ ist dabei ein Ausdruck, der Mitgefühl, Rücksichtnahme, Bereitschaft zur Geduld und viele ähnliche Dinge im Bezug auf die eigene Gesellschaft bedeutet. Es ist ein Begriff, der ein Wissen um die gesellschaftlichen Missstände zwar beinhaltet, aber gleichzeitig die Bereitschaft ausdrückt, diese gemeinsam mit allen anderen Mitgliedern der Gesellschaft zu überwin-

den, ganz im Sinne der letzten Worte des Zitats: „Wenigstens stufenweise. Stufenweise. Wir brauchen Zeit.“[489]

Malika scheint sich schwer zu tun, über Visuelles zu sprechen. Obwohl sie über Bilder redet, vermeidet sie Verben, die das nahelegen. Bei ihr „sprechen“ die Serien von etwas oder sie „bringen“, anstatt „darzustellen“ oder zu „zeigen“. Diese Auslassungen weisen auf die Gefährlichkeit dieser Bilder hin. Mehr noch, die drei Aktivistinnen stimmen in die Vorwürfe, die gegen solche Bilder erhoben werden, ein. Das tun sie deswegen so vehement, weil ähnliche Vorwürfe auch sie selbst treffen können. Sie distanzieren sich davon, um sich selbst zu schützen.

Im Verlauf des Gesprächsausschnitts in diesem Zitat findet eine bedeutsame Verschiebung statt. Das Zitat beginnt mit Kritik am Bild einer *Sekretärin*, also am Bild einer Schauspielerin, die eine Rolle spielt, doch die Forderungen, die sich aus der Kritik ergeben, beziehen sich auf eine *Moderatorin*, die keine Rolle spielt, sondern als sie selbst erscheint: „Die Moderatorin muss in einer Aufmachung erscheinen, die die Gesellschaft akzeptiert.“ Es fällt auf, dass das anfänglich evozierte Bild einer Sekretärin oder weiblichen Angestellten mit offenem Haar nicht wieder aufgegriffen wird und dass auch kein Vorschlag gemacht wird, wie diese Rollen sonst dargestellt werden könnten. Hier werden nicht die Modalitäten des Erscheinens von Schauspielerinnen in ihren Rollen anhand von Dresscode und Kopfbedeckung diskutiert. Anstatt dessen wird unvermittelt die Moderatorin erwähnt, mit der die Forderung verknüpft wird, in einer Aufmachung zu erscheinen, die von der Gesellschaft akzeptiert wird. Durch den nächsten Typus erfahren wir, was genau den Aktivistinnen bei „dem Bild“ einer Moderatorin vorschwebt, die diese Forderungen erfüllt.

Die gebildete und erfolgreiche Frau

Auf den Typus einer gebildeten Frau kam Malika anhand eines konkreten Beispiels zu sprechen. Hier wird nun den Beschreibungen der Darstellungen einer „gebildeten Frau“ nachgegangen.

489 In der feministischen Theorie ist von der „weiblichen *Besonderheit*“ die Rede, ein Begriff, der der Unterdrückung der Frauen Rechnung trägt und gleichzeitig Präsenz und Einfluss des Weiblichen hervorhebt. Siehe Butler, „Performative Akte und Geschlechterkonstitution“, S. 308.

Malika: Zum Beispiel gibt es bei uns /
Amat al-ʿAlīm as-Sūswa hat die Frau gut dargestellt ...
Amal: ⌊dargestellt ... in schöner Form.
Malika: ... und sie **hat alle überzeugt**,
obwohl sie am Tragen des Schleiers überhaupt nicht festhält.
Amal: ⌊am offiziellen Schleier. Ja, richtig [Seg. 20].

Malika erwähnt Amat al-ʿAlīm as-Sūswa, die zum Zeitpunkt des Gesprächs jemenitische Botschafterin in den Niederlanden war. As-Sūswa ist eine äußerst bekannte, erfolgreiche und geachtete Frau, die ihre Karriere als junges Mädchen beim Radio begonnen hatte und Mitte der 1970er Jahre, als das Fernsehen in Sanaa gerade auf Sendung ging, im Alter von 17 Jahren Sprecherin beim Fernsehen wurde. Sie absolvierte in Kairo ein BA-Studium in Massenkommunikation, dann in Washington einen Master in Internationaler Kommunikation und führte vor der Vereinigung der beiden Jemen den *Jemenitischen Frauenverband*. Vor ihrer Ernennung zur Botschafterin war sie bereits Vizedirektorin des Fernsehens und Vize-Medienministerin gewesen.[490] Als Frau war sie also in vielen Bereichen eine Pionierin: als Fernsehmoderatorin, als Botschafterin und als Ministerin.

As-Sūswa ist weder eine Figur in einem Film oder einer Serie, noch eine Schauspielerin oder erfolgreiche Fernsehautorin. Ihre Zeiten beim Fernsehen sind lange vorbei und sie hat jetzt ein hohes politisches Amt inne. Auf der Suche nach der Vision einer positiven Darstellung einer Frau, mit deren Ansprüchen an Bildung, Arbeit und Wahl des Lebenspartners die Aktivistinnen sich identifizieren können, fällt ihnen am Ende der Segmentfolge 16-21 das Beispiel einer real existierenden Frau ein, die Bildung, Macht und einen hohen Posten in sich vereint. Sie hat mit dem Fernsehen inzwischen wenig zu tun und wird dort nicht oft gezeigt.

Malika sagt, sie „hat die Frau gut dargestellt“. Das Verb „darstellen“ (*maṯṯala*) bedeutet außerdem sowohl „repräsentieren“ als auch „schauspielern“. An anderen Stellen im Gespräch, an denen es eindeutig um Schauspiel geht, ist dieses Verb bisher nicht aufgetaucht. Dort war vom „Verdeutlichen“ oder vom „Diskutieren“ von Frauen-

490 2001 wurde as-Sūswa dann Jemens Repräsentantin bei der Organisation für das Verbot chemischer Waffen (OPCW), 2003 Ministerin für Menschenrechte. Danach wurde sie Beigeordnete Generalsekretärin, Verwaltungsreferendarin des Entwicklungsprogramms der Vereinten Nationen (UNDP) und Direktorin des Regionalbüros für arabische Staaten.

bildern die Rede. Anstatt dessen benutzen Malika und Amal es hier, wo es ohne die Gefahr verwendet werden kann, tatsächlich „schauspielern“ zu meinen.[491]

In diesem kurzen Zitat möchte ich noch auf das Übersetzungsproblem beim Satz „obwohl sie am Tragen des Schleiers nicht richtig festhält“[492] eingehen. Der Satz scheint zwischen „*nicht richtig* festhält“ und „*überhaupt nicht* festhält“ zu oszillieren. Parallel sagt Amal, „am *offiziellen* Schleier“. As-Sūswa trägt ihn wahrscheinlich auf unorthodoxe Art, ohne Gesichtsverschleierung, nicht sehr eng um das Gesicht gewickelt und vielleicht, ohne das Haar vollständig zu verbergen. Der Satz ist großzügig: Er lässt offen, ob das nun einen Bruch mit der Norm oder nur eine leichte Abweichung von der Norm ist, und fängt so auf, was auch als Bruch gedeutet werden könnte. Das folgende Zitat setzte direkt an das vorhergehende an:

Malika: Sie hat alle in die Pflicht genommen, weil sie ruhig angefangen hat. Sie machte ihre Ideen sichtbar bevor sie ihr Aussehen sichtbar macht. Uns ist jetzt wichtig, dass das Fernsehen unbedingt die Ideen der Frau sichtbar macht und danach mit dem Ändern des Aussehens beginnt – wenn es mit dem Ändern des Aussehens beginnen will. Also beginne mit dem Ändern der Ideen, bevor du das Äußere änderst. Denn wenn du das Aussehen ändern würdest, ohne die Ideen, wäre es wie wenn du vor die Gesellschaft eine Puppe stellst,

Amal: ⌊Als wenn es eine äußerliche Sache wäre, die keinen Sinn macht.

Malika: eine Puppe nur zum Amüsement und zum Angucken. Zweitens ist die Frau viel tiefgründiger als das. ( ) [Seg. 21].

„*Sie* hat alle in die Pflicht genommen“, „*sie* hat ruhig angefangen“. Das Verdienst für die Anerkennung und den Erfolg, den sie genießt, wird ihr selbst zugeschrieben, nicht dem Fernsehen. Aus ihrem Erfolg leitet Malika ab, das Fernsehen solle zunächst die Ideen der Frauen sichtbar machen und dann das Aussehen ändern. Das Gegenstück zur „Puppe“, die nur „als Blickfang“ vor die Kamera „gestellt wird“ (siehe „‚Blickfang‘ versus ‚Denken‘“), wird durch eine einzige konkrete erfolgreiche Frau personifiziert. Die Anerkennung des Frauenbildes bezieht sich auf das, was as-Sūswa als Person auf professioneller Ebene erreicht hat. Zur Zeit der Feldforschung im Frühjahr 2001 nehmen die Aktivistinnen eine Pionierin der Anfangszeit des jemenitischen – damals noch

491 Das Verb *maṯṯala* (repräsentieren, schauspielern) basiert auf derselben Wurzel wie das Wort für „Statue“: *timṯāl*. Auf Statuen (*tamāṯīl*, Pl.), die im vor-islamischen Arabien als Götter angebetet wurden, bezieht sich unter anderem das islamische Bilderverbot.

492 *Ruġm annha la taltazim bi-libs al-ḥiğāb tamāman*.

nordjemenitischen – Fernsehens als Vorbild und Maßstab. Die Latte für das, was sie „die positive Seite“ nennen, liegt damit sehr hoch.

Kennzeichnend für dieses Vorbild ist vor allem, dass das Frauen„bild“ kein Fernsehbild geblieben ist, sondern dass das Fernsehen für as-Sūswa nur Station oder Sprungbrett in eine große Karriere in öffentlichen Ämtern war, zuerst auf nationaler, dann auf internationaler Ebene. Auch wenn as-Sūswa seit ihrer internationalen Karriere auf Fotos im Internet mit offenem Haar zu sehen ist, heißt das nicht, dass andere Frauen ihr Aussehen nachahmen dürfen. Akzeptiert wird die einzelne Frau für ihren überzeugenden Weg hin zu einem öffentlichen „Bild“. Jede muss ihren eigenen Weg dorthin hart erkämpfen. Ein Beispiel für so einen Weg war die Filmsituation 1 mit der Dichterin Sumaya. Das „Bild“ von as-Sūswa hat das visuelle Fernsehbild längst überwunden. Die Gefahr des Schauspiels besteht schon lange nicht mehr. Die Angemessenheit und Akzeptanz von Frauenbildern im jemenitischen Fernsehen wird also weniger an den gespielten Rollen, sondern eher an den Repräsentationen derjenigen Frauen ausgehandelt, die als sie selbst erscheinen: den Moderatorinnen, Nachrichtensprecherinnen, Teilnehmerinnen an Talkshows und Diskussionsrunden etc.

5 Die Bewältigung des Satellitenfernsehens

Nachdem das vorhergehende Kapitel das „Bild“ der Frau in den jemenitischen Medien behandelte, geht es in diesem Kapitel um die „Bewältigung“ fremder Bilder. Die Einführung des Satellitenfernsehens in Sanaa Anfang der 1990er Jahre ist der ereignishafte Umstand, vor dem dieses Forschungsprojekt angesiedelt ist. Zur Zeit der Feldforschung 2000/2001 war die Heftigkeit dieser Konfrontation nur wenig abgeklungen. Sie stellte gegenüber der Gründung des terrestrischen, nationalen Fernsehens in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre (siehe „Einführung medialer Bilder“) einen erneuten gewaltigen Umbruch dar.[493]

Die Kanäle des Satellitenfernsehens wurden im Jemen in rasantem Tempo eingeführt, ohne dass zunächst ein jemenitischer Kanal dabei war. Es konnten am Anfang also nur andere arabische sowie westliche, russische und indische Programme empfangen werden. Erst ab 1996 war auch ein jemenitischer Kanal über Arabsat zu empfangen. Der *Jemenitische Satellitenkanal* (*al-faḍāʾīya al-yamanīya*) sendete weitestgehend dasselbe wie der terrestrische *Erste Kanal*.[494] Die Zeit der Feldforschung war dann bereits die Zeit eines weiteren Übergangs, der vom analogen zum digitalen Satellitenempfang, und die Anzahl der verfügbaren Kanäle explodierte noch einmal.[495] Über die

493 Auch das nationale Fernsehen der Anfangszeit bestand zu einem großen Anteil aus Fremdproduktionen.1982 betrug der Eigenanteil zum Beispiel 33,3%, siehe Seite 63 zum Fernsehprogramm der Anfangszeit des jemenitischen Fernsehens.

494 Für Sanaa TV brachte diese massive Vergrößerung der Reichweite Veränderungen mit sich. Dazu gehörten eine Ausweitung der Sendezeit, eine Steigerung der Menge und Qualität von Werbeblöcken und die Direktübertragung des Gebetes aus der großen Moschee von Sanaa (anstatt einer Unterbrechung des Programms). Siehe Kehrer, *Konzepte der Globalisierungsdebatte*, S. 80.

495 Details zur Einführung der digitalen Technologie in den arabischen Ländern siehe Sakr, *Satellite Realms*, S. 197-201.

Verbreitung digitaler Empfangsgeräte in der jemenitischen Bevölkerung zu dieser Zeit liegen keine Daten vor.[496]

Bei Gesprächen über das Satellitenfernsehen war in Sanaa oft vom „Einfluss der Satellitenkanäle“ (*taʾṯīr al-qanawāt al-faḍāʾīya*) die Rede. So begann ich, ausgehend von diesem Ausdruck mein thematisches Interesse zu formulieren. Wenn ich dieses Thema nannte oder darauf zu sprechen kam, wurde es mir meist mit großer Selbstverständlichkeit als relevant gespiegelt. Ich wählte diese Formulierung also aus pragmatischen Gründen, um an lokale Diskurse anzuknüpfen. Sie sollte mir als Einfallstor zu den Praxen und Diskursen vor Ort dienen. Dabei war klar, dass „Einfluss“ im Rahmen dieser Forschung nicht Teil der theoretischen Konzeption war, sondern dass ich ihn vielmehr als lokalen Topos[497] behandeln würde. Die Rede von „Einfluss“ war Teil des nationalen Diskurses über Medien, denen eine wichtige Rolle im Entwicklungsprozess zugeschrieben wurde[498], und sie entsprach theoretischen Konzeptionen von medialer Kommunikation, die im Jemen und in den arabischen Ländern verbreitet waren.[499]

In den Jahren 2000/2001 erinnerte man sich der Anfangszeit des Satellitenfernsehens ein knappes Jahrzehnt zuvor als eine Zeit des Chaos, in der manchmal sogar die Grundfesten der Strukturen, die eine Familie oder eine Ehe zusammenhielten, erschüttert wurden. Folgende Anekdoten wurden mir im Laufe meiner Feldforschung von diversen Personen erzählt. Frauen seien beispielsweise nachts um drei aufgestanden, um eine „synchronisierte Serie“ (*musalsal mudablağ*[500]) anzuschauen. Ehemänner hätten sich beschwert, dass ihre Frauen nicht mehr kochten oder auf die Kinder aufpassten. Umgekehrt hätten Ehemänner manchmal von ihren Frauen verlangt, sich die Haare schneiden zu lassen, Miniröcke zu tragen oder sich die Brüste vergrößern zu lassen.

496 Es gibt keine exakten wirtschaftlichen Daten über die Einfuhr von Satellitenschüsseln und Receivern. Bis 1995 mussten für die Einfuhr von Receivern Gebühren gezahlt werden. Für die Zeit danach gab es überhaupt keine Daten mehr, da Receiver als private Güter eingeführt wurden.

497 Topos verstehe ich hier als Gemeinplatz, als stereotype Redewendung oder als (Vorstellungs-)Bild, das argumentativ aufgesucht werden kann.

498 Der jemenitische Kommunikationswissenschaftler Bāsalīm bezeichnet „Einfluss“ als letztes von sechs Elementen im Kommunikationsprozess. Er definiert ihn folgendermaßen: „Einfluss ist das Resultat des Kommunikationsprozesses. Es beinhaltet eine Änderung der Informationen oder der Orientierungen und des Verhaltens des Empfängers, soweit es mit den Zielen des Senders übereinstimmt.“ Siehe: Bāsalīm, *Dawr al-iʿlām fī qaḍāyā ḥuqūq al-marʾa* [Die Rolle der Medien bezüglich der Rechte der Frau], S. 3.

499 Hussein Amin weist im Artikel „Arab Women and Satellite Broadcasting“ auf einige Veröffentlichungen zum Einfluss (*impact*) des Satellitenfernsehens in seiner Anfangszeit hin.

500 *Mudablağ* von französisch *doublage*.

Männer hätten sich von ihren Frauen scheiden lassen, weil diese nicht so aussahen, wie die Frauen im Fernsehen, zum Beispiel in libanesischen Videoclips. In der Zeitung wurde beklagt, dass sich die Familienmitglieder im Haus voreinander versteckten:[501] Sie legten sich eigene Satellitenschüsseln zu und zogen sich in ihre Schlafzimmer zurück, da sich zum Beispiel Sendungen, die um Liebe und romantische Beziehungen kreisten, nicht für das Anschauen im Familienkreis eigneten. In einer Familie, die ich regelmäßig besuchte, kletterten die Töchter nachts um elf, wenn der Vater schlief, auf das Dach und richteten die Satellitenschüssel so aus, dass sie indische Filme anschauen konnten.[502] Ein junger Mann, der im Haus seiner Mutter lebte, erzählte mir, wie er abends darauf wartete, dass seine Mutter die 21-Uhr Nachrichten angeschaut hatte, um die Schüssel dann so zu drehen, dass er französische Pornos anschauen konnte. Der Topos „Einfluss“ liegt auch bei der Schilderung einer Anwältin nahe, die mit folgendem Fall konfrontiert war: Ein Gast aus dem Ausland, zu Besuch bei einer Familie in Sanaa, war um viel Geld bestohlen worden. Es kam heraus, dass fünf Jungen im Alter zwischen 14 und 18 Jahren exakt das nachgemacht hatten, was sie in einem amerikanischen Film gesehen hatten: Sie hatten das Geld gestohlen, ein Auto gekauft und waren damit losgefahren.[503]

Der Jemen lag zur Zeit der Feldforschung im Randgebiet der Erreichbarkeit der Satelliten, und die aktive Ausrichtung der Schüsseln auf der Suche nach Satelliten und Kanälen war eine Reaktion darauf. Durch die Einführung der Satellitenkanäle wurde dem Jemen also eine periphere Position zugewiesen (siehe auch S. 67). Liebhaber der Satellitentechnik standen miteinander im Wettbewerb darum, wer die meisten Kanäle empfangen konnte. Einer davon, ʿAbd al-Ḥakīm, sagte mir: „Wenn ich nachts Stunden auf dem Dach verbringe, dann nicht wegen des Fernsehguckens, sondern weil mich interessiert, warum wir bestimmte Kanäle nicht empfangen können. Ich justiere so lange, bis ich das beste Ergebnis habe.“[504] Sowohl das Chaos als auch die Technikbegeisterung zeigen, dass wichtige Forschungsfragen zum Satellitenfernsehen im Jemen sich mit der peripheren Lage des Landes und der Übermacht der ausländischen Kanäle

501 Siehe den Zeitungsartikel Bāsalīm, *Bi-wuǧūh mulawwana wa ṣudūr ʿārīya* [Mit farbigen Gesichtern und nackten Dekolletés].
502 Das Umdrehen der fest installierten Parabolantenne hatten sie vom Verlobten einer Schwester im Dorf gelernt.
503 Persönliche Kommunikation der Anwältin Nabīla al-Muftī vom 25.04.1998.
504 Gespräch vom 22.02.2001.

beschäftigen müssen. Wie die beispielhaften Anekdoten und die Bemerkungen zur Randlage angedeutet haben, lösen einige Erlebnisse und Erfahrungen, die mit der Verbreitung des Satellitenfernsehens und der Medien bildlicher Kommunikation zu tun haben, Irritationen und kulturelle Transformationsprozesse aus. Es finden Übertragungsprozesse in die lokalen Erfahrungs-, Sprach- und Bedeutungswelten statt.

Das erste Unterkapitel behandelt eine weitere Gesprächssequenz der Aktivistinnen-Filmsituation, in der die drei jungen Frauen konkret auf den Topos „Einfluss" eingehen. Im zweiten Unterkapitel stellt Filmsituation 3 eine Moderatorin vor, die auch als Zensorin in der Sichtungsabteilung arbeitete. Dort begutachtete sie ausländische Produktionen, die im jemenitischen Fernsehen gezeigt werden sollten. Die Protagonistinnen unterschieden zwischen dem Einfluss auf sich selbst und auf die Gesellschaft, sie reflektierten ihr Selbstbild und das Bild, das sie von der eigenen Gesellschaft hatten, vor dem Hintergrund der Satellitenprogramme. Sie versuchten, aus ihren unterschiedlichen Situationen heraus, zwischen dem zu vermitteln, was das Satellitenfernsehen für sie selbst und die Gesellschaft bedeutete.

5.1 Metaphern des Einflusses – Filmsituation 2

In der Filmsituation mit den Aktivistinnen begann ein weiterer Gesprächsabschnitt damit, dass ich ziemlich unvermittelt die Frage nach dem Einfluss der ausländischen[505] Satellitenkanäle stellte. Daraufhin entspann sich eine dynamische Sequenz [Segmente 25-33], in der das, was die Gruppe unter dem Stichwort „Einfluss" verhandelte, zur Sprache gebracht wurde. In der gesamten Sequenz benutzen die drei jungen Frauen auffällig häufig Metaphern als Ausdrucks- und Auffassungsmittel[506], so dass dies im Vergleich zum vorherigen Gesprächsverlauf als Wechsel der Redeweise auffällt. Der

505 Im Moment der Fragestellung beachtete ich nicht, dass „ausländisch" (*aǧnabī*) im sanaanischen Kontext im Allgemeinen das arabische Ausland nicht einschließt und ausschließlich „westlich" meint. Das arabische Ausland ist mit „arabisch" (*ʿarabī*) eine eigene Kategorie. Etwas später in der Sequenz stellte ich noch klar, dass ich nicht-jemenitische Programme aller Art meinte, also auch die „arabischen".

506 Jürgen Straub u. Hartmut Seitz, „Metaphernanalyse in der kulturpsychologischen Biographieforschung – Theoretische Überlegungen und empirische Analysen am Beispiel des ‚Zusammenschlusses' von Staaten", in: Bohnsack, Ralf u. Winfried Marotzki (Hg.), *Biographieforschung und Kulturanalyse. Interdisziplinäre Zugänge*, Opladen 1998, S. 243-259.

Einfluss wird von den drei Aktivistinnen also in hohem Maße metaphorisch konzeptionalisiert.

Metaphern sind kein dichterisches, rhetorisches Beiwerk, sondern grundlegende Formen des Sprachgebrauchs. Metaphernhafte Redeweise taucht oft dort auf, wo die Sprache für die Erfahrungen nicht ausreicht, und wird für Dinge benutzt, die im Rahmen der zur Verfügung stehenden Sprache nicht ausgedrückt werden können.[507] Das interpretative Analysieren von Metaphern[508] hat das Ziel, das sinn- und bedeutungsstrukturierende Denken, Fühlen, Wollen und Handeln von Individuen oder Kollektiven zu untersuchen. Wer metaphorisch spricht, ist sich meist über die damit assoziierten Sinn- und Bedeutungsgehalte nicht genau im Klaren. Als Praxen kommunikativer Verständigung prägen metaphorische Sprechweise jedoch das Denken und Handeln. Metaphern lassen sich nicht ohne einen Verlust an Sinn erläutern oder übersetzen.

Meine Auseinandersetzung mit den folgenden Metaphern ist dadurch gekennzeichnet, dass ich sie in einem für mich fremdsprachlichen und fremdkulturellen Kontext untersuche. So kann ich zum Beispiel nur wenig über die sozio-kulturelle Verbreitung der metaphorischen Konzeptionalisierungen, welche die Aktivistinnen benutzen, sagen. Der Schwerpunkt liegt daher auf dem Gesprächsverlauf, auf dem Vergleich der unterschiedlichen Metaphern sowie auf fallübergreifenden und weiteren kontrastierenden Vergleichen.

507 „Eine Metapher lässt sich nicht auf der Ebene des Nomens bestimmen, sondern allein auf derjenigen der Rede. Metaphorische Ausdrücke sind sinnvoll im Kontext *zumindest* eines Satzes, sie sind Prädikationen, deren Sinn- und Bedeutungsgehalt häufig erst dann erschließbar ist, wenn der weitere pragmatische und textuelle Kontext, einschließlich intertextueller Verweisungszusammenhänge, berücksichtigt wird. [Absatz] Metaphorische Sprechweisen übertragen Bedeutung durch Analogiebildung, eine Relationierung und Verbindung des Heterogenen. Sie fügen zusammen, was ansonsten getrennt ist. Ricœur (1988,8) schreibt: ‚Die schöpferische Einbildungskraft, die im metaphorischen Prozess am Werk ist, ist somit die Kompetenz, neue logische Gattungen durch prädikative Assimilierung hervorzubringen und sich dabei über den Widerstand der gewöhnlichen Kategorisierungen der Sprache hinwegzusetzen.‘ Metaphern sind vor allem dort anzutreffen, wo die direkte Referenz der Sprache auf einen Gegenstand nicht möglich ist. Sie artikulieren, was der deskriptiven Sprache nicht unmittelbar zugänglich ist, sie *schaffen* somit gewissermaßen erst, was sie in einzigartiger Weise bezeichnen und erschließen, indem sie Analogien bilden und dabei Wörter ins Spiel bringen, deren wörtlichen Sinn sie suspendieren.“ Straub u. Seitz, „ Metaphernanalyse“, S. 247:

508 Für die nachfolgenden Bemerkungen zu Metaphernanalyse beziehe ich mich weiterhin auf Straub u. Seitz, „Metaphernanalyse in der kulturpsychologischen Biographieforschung“.

Der Einstieg in die Sequenz begann nach einer kurzen Gesprächszäsur mit einer etwas unvermittelten Frage von mir:

I.L.:	Die ausländischen Satellitenkanäle für die Häuser, gibt es da irgendeinen Einfluss auf die Formung der Persönlichkeit der jemenitischen Frau?
Basma:	Ja.
Freundin:	( )
Basma:	Ja.
Amal:	Möchtest du den negativen Einfluss oder den positiven, klar gibt es ((lacht))
Basma:	⌊Beide.
Malika:	Natürlich **gibt es** einen Einfluss.
Amal:	⌊Es gibt einen Einfluss.
Malika:	Einen garantierten Einfluss.
Amal:	⌊Einen großen [Seg. 25].

Das Stichwort „Einfluss“[509] wird bejaht, aufgegriffen, differenziert und verstärkt. Schon bei den ersten Reaktionen auf die Frage deutet sich eine metaphorische und interaktive Dichte an. Einfluss als Topos ist umgangssprachlich verankert und bringt für die Anwesenden etwas in der Begegnung zwischen dem Satellitenfernsehen und den Zuschauer/innen auf den Punkt. Auffällig ist die Unterscheidung zwischen „negativem“ und „positivem“ Einfluss. Amal fragt, welcher von beiden mich interessiere, und auch Basma greift diese Unterscheidung auf, indem sie auf Hocharabisch „beide“ (*kilāhummā*) einwirft. Allein die sprachliche Form ihres Einwurfs verweist darauf, dass eine ernsthafte Betrachtung des Einflusses diese beiden Seiten betreffen muss. Amal und Basma sind sich über die Unterscheidung zwischen positivem und negativem Einfluss einig.

Die Aktivistinnen erwähnen diese bewertenden Kategorien „positiv/negativ“, bevor sie Bereiche, Zuschauergruppen oder sonstige Kategorien unterscheiden, auf die sich die Bewertung beziehen könnte. Positiv/negativ sind konträre Kategorien und geben einer Ambivalenz Ausdruck. Positiv/negativ erscheint hier als symbolische

509 Neben dem Substantiv benutzten sie auch das Verb „beeinflussen“ (*yuʾaṯṯir*) und das Partizip Aktiv *muʾaṯṯir* „einflussreich“.

Zusammenfassung einer komplexen Lage von persönlichen und gesellschaftlichen Erfahrungen, Möglichkeiten und Chancen sowie Risiken, Gefahren und Gefährdungen, die gesellschaftlich verhandelt werden.

Doch zunächst betonte Malika im folgenden Gesprächsverlauf die Selbstverständlichkeit und Unausweichlichkeit des Einflusses jenseits der positiv/negativ-Dichotomie und führte dazu eine aussagekräftige Metapher ein:

Malika: ⌊Kann es eine Person geben, die mit dir
in derselben Wohnung wohnt, und du wirst nicht von ihr beeinflusst?
Das Fernsehen ist keine Person,
das Fernsehen ist eine Gesellschaft im Innern der Wohnung,
und daher hat es Einfluss ...

Amal: ⌊Sicherlich ( )

Basma: ⌊Und weiterhin ist ja im Grunde die wichtigste Rolle
der Medien, dass sie **beeinflussen**. Daher ist das wirklich passiert.
Wir, schau, wir sind eine arabische (.) muslimische (.) konservative
Gesellschaft. Diese Wahrheit müssen wir begreifen.
Die westlichen Satellitenkanäle und ihre Anwesenheit in arabischen,
islamischen Häusern kamen mit vielen Gebräuchen, die die arabische
islamische Gesellschaft nicht akzeptiert [Seg. 25].

Malika findet für das Fernsehen die Metapher „Gesellschaft im Innern der Wohnung“ (*muǧtamaʿ dāḫil al-manzil*). Die Metapher leitet sie mit einer rhetorischen Frage ein, die mich als Adressatin der Rede direkt anspricht und suggeriert, dass ich sicherlich zustimmen würde, dass bereits eine Person, mit der man zusammen wohnt, einen beeinflusst. Wenn schon eine Person beeinflusse, dann doch erst recht eine Gesellschaft. Die „Gesellschaft im Innern der Wohnung“ erscheint hier als eine Steigerung der „Person, die mit dir in derselben Wohnung wohnt“. Die Steigerung vervielfacht, vergrößert, bläst auf. Gesellschaft ist dabei etwas Großes, Komplexes, Übermächtiges, das in den kleinen Raum einer Wohnung eindringt. Jedoch auch der indirekte Vergleich mit einer Person hat wesentliche Konnotationen. Die Person wird als eine real anwesende geschildert und nicht als Bildobjekt. Außerdem hat eine Person, „die mit dir in derselben Wohnung wohnt“, auch etwas Nahes, Vertrautes, ist eher Familienmitglied als Eindringling. Insgesamt ist diese metaphernhafte Schilderung nicht dem „negativen“ oder dem „positiven“ Einfluss zuzuordnen, sie konnotiert die selbstverständliche Nähe einer Person, mit der man zusammenlebt, sowie auch die Übermacht einer

Gesellschaft, die sich in der Wohnung breit macht und die Malika auf die westlichen Satellitenkanälen bezieht.

Vergleiche ich die Metapher „Gesellschaft im Innern der Wohnung“ mit der aus deutschen Kontexten bekannten Metapher des Fernsehens als „Fenster zur Welt“, bleibt die Welt in letzterer etwas, das von einem sicheren Ort aus durch das Fenster betrachtet wird.[510] Das Fenster gibt lediglich den Blick auf die Welt frei. Die Welt, ein Begriff, der weniger einen Kontrast zum kulturell Anderen als vielmehr einen Bezug auf das universelle Ganze zum Ausdruck bringt, bleibt in sicherer Distanz, ein Objekt der Betrachtung. Im „Fenster“ erscheinen Fernsehgerät und Bildschirm als Bildträger im Sinne der phänomenologischen Bildtheorie, auf dem Bildobjekte in ihrer *artifiziellen Präsenz* abgerufen werden können. Die „Gesellschaft im Innern der Wohnung“ hingegen drückt eine *Unmittelbarkeit* aus, ein unweigerliches, selbstverständliches, reales Da-Sein. Die sichere Distanz durch die Rahmung entfällt.

Beim Stichwort „Einfluss“ übernimmt Basma wieder das Wort und nennt ihn die „wichtigste Rolle“ der Medien. Wie in der deutschen Sprache hat auch das arabische Wort für Einfluss (*taʾṯīr*) die Bedeutungsnuancen von „Einfluss ausüben“ (einwirken auf) und „Einfluss haben“ (Auswirkungen haben). Die „Rolle“ der Medien deutet eher auf das „Einfluss ausüben“ hin. Die arabische, muslimische, konservative Gesellschaft, die Basma als Bezugsrahmen wählt, wird damit zum Objekt intentionaler Einflussnahmen oder Beeinflussungsversuche: „Daher ist es wirklich passiert“. Durch das Verb „passiert“ wird dem Einfluss eine Art Ereignischarakter zugeschrieben. Dieses Ereignishafte spiegelt eine Wahrnehmung der plötzlichen Verfügbarkeit der Satellitenkanäle als der Beginn einer neuen Epoche wider. So wird in Sanaa diesem Ereignis oft zugeschrieben, zur Teilung der Bevölkerung in zwei Generationen geführt zu haben: in die Generation, die mit, und die Generation, die ohne Satellitenfernsehen aufgewachsen ist.

Basma bezeichnet die eigene Gesellschaft als „arabische, muslimische, konservative Gesellschaft“ und bezieht sich darauf in der ersten Person Plural. Meine Frage setzt die Satellitenkanäle bereits zu den Häusern in Bezug und die Gruppe greift das auf und führt es weiter aus: „Die westlichen Satellitenkanäle und ihre Anwesenheit in

510 Die *Gesellschaft im Innern der Wohnung* ist keine in der sanaanischen Bevölkerung geläufige Metapher, sondern eine, die in Malikas persönlicher Kreativität begründet ist. Das bestätigte mir Malika 2007 in einem persönlichen Gespräch. Darauf hatte bereits hingedeutet, dass die Metapher nicht von den anderen Gruppenmitgliedern aufgegriffen wurde.

arabischen, islamischen Häusern“, sagt Basma, „kamen mit vielen Gebräuchen, die die arabische, islamische Gesellschaft nicht akzeptiert.“ Sie artikuliert nicht eine Konfrontation mit Bildern, Ideen, Geschichten, Vorbildern, Visionen und Verführungen des Geistes, sondern mit „Gebräuchen“ (*ʿādāt*), die Einzug gehalten haben („kamen“). Auch hier fällt wieder die Unmittelbarkeit auf, die dem Einfluss eigen zu sein scheint.

Die ersten spontanen Antworten nahmen noch nicht Bezug zum Einfluss auf die Frauen, auf die meine Frage abgehoben hatte. Konzeptionalisierung von Einfluss nahmen die Aktivistinnen zunächst ohne Erwähnung des Genderaspekts vor. Von Basma ging das Wort fließend an Amal über, die nun diese Thematisierung vornahm. Auch hier zeigt sich wieder das Reihumprinzip, nach dem sie auf Fragen antworten.

Das „weiße Blatt“

Beim Thematisieren des Einflusses auf Mädchen und Frauen fällt ein ständiger Wechsel zwischen der Beschreibung von positivem und negativem Einfluss auf. Es stellt sich die Frage, woran die drei Frauen diese Bewertungen knüpfen und welchen Bildern, Sendungen oder Akteur/innen sie „negativen“ oder „positiven“ Einfluss jeweils zuschreiben. Was lässt sich ihren Artikulationen von Einfluss entnehmen, welche Ängste um die oder vor der Gesellschaft, welche Selbstvisionen? Das folgende Zitat schloss direkt an das Zitat im vorigen Abschnitt an und ich lasse es überlappen:

Basma: Die westlichen Satellitenkanäle und ihre Anwesenheit
in arabischen, islamischen Häusern, kamen mit vielen Gebräuchen,
die die arabische islamische Gesellschaft nicht akzeptiert.
Amal: Gut, wir / Wenn diese Frau der **Frau** selbst nicht bietet
– die Frau in den Medien der jemenitischen Frau –
nicht bietet, was diese zufrieden stellt,
irgendein Programm, das sie etwas angeht und ihre Themen diskutiert,
so sind die Mädchen ge**zwungen**, besonders in der Pubertät,
sich diesen westlichen Kanälen zuzuwenden,
und natürlich nehmen sie leider / gewinnen sie nur die negativen Dinge,
mehr als ( )
Basma: ⌊denn die jemenitische Frau ist noch nicht bei der
Etappe angelangt, wo sie unterscheiden kann, weil ...
Freundin: ⌊Die Batterie ist leer.

I.L.: Hmm?

Basma: Okay ... weil sie keine Schulbildung hat.
Die jemenitische Frau, viele von ihnen haben keine Schulbildung.
Daher ist sie nicht an einer Grenze angelangt, an der sie unterscheiden wird zwischen dem, was vorteilhaft für sie ist, ...
((Bemerkungen über ein Blinken an der Kamera))
zwischen dem, was vorteilhaft für sie ist und was ihr schadet [Seg. 25, 26].

Amal artikuliert eine Unzufriedenheit der Zuschauerinnen mit den jemenitischen Medienproduktionen und lastet diese der „Frau in den Medien" an, nicht etwa dem Fernsehen als Organisation. Indirekt spricht Amal der Frau in den Medien die Aufgabe zu, für die Zufriedenheit der Zuschauerinnen zuständig zu sein. Sie soll Programme schaffen, mit denen Frauen etwas anfangen können und ihre Themen diskutieren. Dann wäre quasi auch das Problem des negativen Einflusses der westlichen Satellitenprogramme gelöst.

Diese Aussage zeugt erneut von übergroßen Erwartungen an die jemenitischen „Medienfrauen" (dazu mehr in den kommenden Kapiteln). Diesem Versäumnis der jemenitischen Medienfrauen schreibt Amal es zu, dass pubertierende Zuschauerinnen „gezwungen" seien, „sich diesen westlichen Kanälen zuzuwenden", wobei sie „gezwungen" betont. Die Mädchen sind den westlichen Kanälen unvermeidbar ausgesetzt und „nehmen" – beziehungsweise „gewinnen" – davon nur „die negativen Dinge".

Basma führt weiter aus, die jemenitischen Zuschauerinnen seien noch nicht in der Lage zu unterscheiden, was vorteilhaft für sie sei und was ihnen schade. Durch das „noch nicht" weist sie auf eine Entwicklung in eine bestimmte Richtung hin. Die Gruppe schreibt dem negativen Einfluss des Satellitenfernsehens also wechselweise unterschiedliche Ursachen zu: einmal die gesellschaftlichen, historischen Umstände, mit denen Bildungsstand und Analphabetismus der weiblichen Zuschauerinnen zusammenhängen, andererseits die für die Zuschauerinnen unzureichenden Angebote der „Medienfrauen".

Als ich schließlich klären konnte, dass ich mit meiner Frage sowohl die westlichen als auch die arabischen Satellitenkanäle meinte, stimmten alle drei darin überein, dass auch die arabischen Kanäle Einfluss hätten.

I.L.: Ich meinte nicht nur / Ich habe zwar gesagt, die ausländischen Kanäle, aber ich meinte die ...

Malika: ⌊die arabischen auch.

Amal: ⌊die arabischen auch.

Basma: ⌊Ich sage dir ja.

I.L.: ( ) die Satellitenkanäle im Allgemeinen.

Basma: Sogar die arabischen. Sie haben ihren Einfluss.

Malika: Schau, sogar die arabischen haben ihren Einfluss. Negativen und positiven Einfluss. Zum Beispiel war eines der positiven Dinge erstens, sie hat andere Kulturen kennengelernt, sie hat andere Gesellschaften kennengelernt. Es entstand eine Art von / von Geschmack.

Basma: Genau. Die Fernsehprogramme ...

Malika: ⌊Das Geschmacksniveau stieg; in der Zusammenarbeit, der Kleidergeschmack, der Einrichtungsgeschmack.

Basma: Genau. Dekor-Sendungen, Sendungen / Genau.

Malika: ⌊Sie haben **tatsächlich** unseren Geschmack angehoben. Das leugnen wir nicht. Aber auf welcher Seite war der negative Einfluss? [Seg. 27]

Als positiven Einfluss nennt Malika, dass die jemenitischen Frauen andere Kulturen und Gesellschaften kennengelernt haben, was zu einer allgemeinen Anhebung des „Geschmacksniveaus" geführt habe. Sie nennt drei Bereiche, in denen der neu gewonnene Geschmack zum Ausdruck kommt: bei der Zusammenarbeit (*taʿāmul*), den Kleidern (*malbas*) und der Einrichtung (*tartīb*). Unter dem Begriff „Geschmack" thematisiert sie komplexe Veränderungen unter positiven Zeichen; dabei nennt sie *ta'amul* (Zusammenarbeit) als ersten Bereich. *ta'amul* meint hier den Bereich der sozialen (Arbeits-)Beziehungen, der in der sich zunehmend ausdifferenzierenden Gesellschaft auch neue soziale Räume schafft: in Unternehmen, Organisationen, Universitäten, bei Sitzungen, Konferenzen oder Abendessen unter Kolleg/innen. Dies sind soziale Situationen, in denen auch Männer und Frauen zusammenarbeiten. Damit meinen ein verbesserter „Geschmack" und „Geschmacksniveau" nicht nur subjektive Veränderungen auf der individuellen Ebene, sondern sie beinhalten auch den Appell, ihre Ansprüche auf ein soziales Miteinander – auch der Geschlechter miteinander – zu verwirklichen.

Von den anderen beiden wird das Wort „Geschmack" nicht direkt aufgegriffen. Basma greift lediglich die Komponente des Einrichtungsgeschmacks auf, in dem sie „Dekor-Sendungen" erwähnt. Sie hebt damit das unverfänglichste Element aus Mali-

kas Aufzählung hervor, als ob sie dadurch Malikas weite Auslegung des Geschmack-Begriffs zähmen will.

Malika, die allen Versuchen von Basma, das Wort zu übernehmen, widerstanden hatte, leitete nun vom positiven Einfluss auf den „Geschmack“ direkt zum negativen Einfluss über:

Malika: Aber auf welcher Seite war der negative Einfluss? Stell dir ein weißes Blatt vor, auf das du **mehrere** Texte schreibst,
Amal: ⌊verschachtelt und ...
Malika: ⌊verschachtelt.
Was kommt dabei heraus?
Amal: ⌊unterschiedlich
Malika: ⌊Nimm ein weißes Blatt und schreibe darauf /
stecke es in einen Drucker, der /
in einen schlechten oder kaputten Drucker.
Er hat darauf mehrere Themen gleichzeitig gedruckt.
Basma: Etwas, das sich nicht lesen lässt.
Malika: Etwas, das sich nicht lesen, nicht verstehen und nicht übersetzen lässt.
Also, das passierte mit dem Mädchen ...
Basma: Dieses Mädchen ist natürlich, oder ...
Malika: ⌊im jungen Alter.
Basma: Ja. Das junge Alter kann nicht differenzieren, wie wir gesagt haben.
Analphabetismus. Es kann nicht differenzieren [Seg. 28].

Abermals greift Malika zu einer Metapher, um den Einfluss des Fernsehens zu beschreiben. Dass die beiden anderen Gruppenmitglieder im Sinne von Malika deren Sätze vervollständigen, ergänzen und fortführen, zeigt, dass die evozierte Metapher ihnen bekannt ist. Das metaphorische „weiße Blatt“ auf das „verschachtelte Texte“ gedruckt werden, entpuppt sich als vielschichtige Bewältigungsstrategie einer komplexen Situation. Die Farbe Weiß steht auch im jemenitischen Kontext für Reinheit und Unschuld.[511] Mit dem weißen Blatt ist trotz seiner Reinheit auch die Erwartung verbunden, dass es beschrieben oder bedruckt werden will.

511 Im Rahmen eines Dokumentarfilmseminars am MCTI in Sanaa hatte ich morgens als *warm-up* die Teilnehmenden gebeten, eine Lieblingsfarbe zu nennen und was sie damit verbinden. Einige wählten Weiß. Nach der Seminareinheit kam ein junger Teilnehmer auf mich zu und sagte, die die Weiß genannt hatten hätten gelogen. Sie hätten Weiß nur gewählt, um gut dazustehen. Er selbst hatte Braun gesagt. So eine Farbpräferenz zuzugeben, dazu hätten viele nicht den Mut.

In der Gesprächssituation schaute ich wahrscheinlich wegen der schwer verständlichen Ausdrucksweise fragend hinter der Kamera hervor, so dass Malika sich veranlasst sah, die Antwort zu wiederholen und dabei weiter auszuholen. Sie setzte zu einer neuen Erläuterung der Idee der verschachtelten Texte an: Das weiße Blatt wird von einem schlechten oder kaputten Drucker unleserlich bedruckt. Zum Schluss fügt sie erklärend hinzu, dass genau das mit dem Mädchen passiert sei; das weiße Blatt, das unleserlich bedruckt wird, ist also eine Metapher für das Mädchen.

Um diese Metapher zu verstehen, muss der pragmatische Kontext hinzugezogen werden, das heißt, die veränderten Praxen junger Mädchen und Frauen mit dem Einzug der Satellitenkanäle. Für unverheiratete Frauen gab es vor der Verbreitung des Satellitenfernsehens ab Anfang der 1990er Jahre bestimmte Regeln, die seither aufgeweicht wurden. Mädchen und unverheiratete Frauen durften – unabhängig von ihrem Alter – kein Make-up tragen, nicht die Augenbrauen zupfen, nicht die Beine rasieren und bestimmte Kleider, Kopftrachten oder Accessoires nicht tragen. All diese Körpertechniken galten für diese Personengruppe als unsittlich. Seit der Einführung des Satellitenfernsehens konnte man jedoch beobachten, wie Mädchen und junge Frauen die Kleider und Frisuren berühmter Serienheldinnen wie Kassandra[512] oder medial präsenter Berühmtheiten wie Prinzessin Diana kopierten. Das waren keine Einzelfälle. In Sanaa konnte man ganze Hochzeitsgesellschaften nach der Serienheldin Kassandra gestylt sehen. Zu den Adaptationen von Körpertechniken konnte auch gehören, dass Mädchen starkes Make-up auftrugen, viele Ringe an Händen hatten, Plateauschuhe trugen und unter der vorne offenen *ʿabāya*[513] enge Kleider sichtbar werden ließen. Mädchen zupften sich die Augenbrauen, färbten sich die Haare oder lackierten sich die Fingernägel, alles Dinge, die vorher verheirateten Frauen vorbehalten gewesen waren.

Bei der von Malika gewählten Metapher vom „weißen Blatt“, das unleserlich beschrieben oder bedruckt wird, fällt die Vielzahl von Begriffen aus dem Text- und Wissensbereich auf: „weißes Blatt“, „Texte“, „schreiben“, „schlechter oder kaputter Drucker“,

512 *Kassandra* ist eine venezolanische Telenovela, die im Jahre 1992 in 150 Folgen produziert wurde. Sie steht im Guiness-Buch der Rekorde als die spanischsprachige TV-Serie, die in den meisten Ländern ausgestrahlt wurde (128). Im Libanon wurde eine arabische Synchronfassung erstellt, die eine der ersten arabischen Synchronisierungen ausländischer TV-Serien war und im Sommer 1996 ausgestrahlt wurde.

513 Eine modische Variante des bodenlangen schwarzen *baltū* (Mantel). Sie ist saudischer Herkunft und wird vorne in der Mitte anstatt durch eine blickdichte Knopfleiste durch einfache Bändchen zusammengehalten.

das „Drucken“ von „Themen“. Auch die Verben bleiben vollständig innerhalb des semantischen Feldes von Text und Wissen. Es passiert etwas, „das sich nicht lesen, nicht verstehen und nicht übersetzen lässt.“ Malika problematisiert ein Phänomen, das mit Bildern, Visualität und einem Zuviel an Erscheinung zu tun hat, also eine sehr starke visuelle Komponente hat, innerhalb des semantischen Feldes von Text und Wissen. Dieses Feld ist mit Bildung, Alphabetismus sowie Text- und Schriftkultur assoziiert. Indem die jungen Frauen den negativen Einfluss der Satellitenkanäle innerhalb der Textmetapher verhandeln, behandeln sie ihn als Bildungsproblem, das sie mit „Analphabetismus“ auch direkt benennen. Sie assoziieren ihn mit den Chancen und der Notwendigkeit von Bildung. Sie formulieren das Problem des negativen Einflusses der Satellitenkanäle auf die jungen Mädchen also innerhalb des semantischen Feldes, das die Lösung bereit hält und das positiv konnotiert ist: die Bildung.

Ricœur formulierte die gestaltende Kraft des Metaphorischen wie folgt: „Die schöpferische Einbildungskraft, die im metaphorischen Prozess am Werk ist, ist [...] die Kompetenz, neue logische Gattungen durch prädikative Assimilierung hervorzubringen und sich dabei über den Widerstand der gewöhnlichen Kategorisierungen der Sprache hinwegzusetzen.“[514] Durch den schöpferischen Umgang mit Sprache werden hier also neue Deutungen von Verhaltensweisen und Phänomenen erschlossen. Die Gesellschaft kann es nicht dem Mädchen anlasten, dass sein Verhalten sich „nicht lesen, nicht verstehen und nicht übersetzen lässt“. Die jungen Mädchen werden entlastet.

Den „negativen Einfluss“ des Satellitenfernsehens auf die Mädchen „im jungen Alter“ kontrastieren die Aktivistinnen mit ihren eigenen positiven Erfahrungen.

Basma: Doch die Frau, die in einem gewissen Maße Bildung erreicht hat,
saugt sicherlich diese unterschiedlichen Kulturen auf,
arabisch oder westlich ...
Malika: ⌊Wir, für uns
Amal: ⌊Das Problem / Richtig, sie wird das Nützliche nehmen
und
Basma: Für uns zum Beispiel
Malika: ⌊Uns nützt es.

514 Straub u. Seitz zitieren Ricœur in „Metaphernanalyse in der kulturpsychologischen Biographieforschung“, S. 247.

Basma: ⌊Uns nützt es.
Malika: Uns nützt es.
Amal: ⌊Wir wissen, was wir uns anschauen.
Basma: ⌊Wir profitieren unter Umständen, genau.
Amal: ⌊Und wir können richtig wählen,
von jedem möglichen Kanal oder jedem
Malika: ⌊Also ich erhole mich sehr...
[Seg. 29] [*Fortsetzung im nächsten Zitat*]

Hatte Malika zuvor mit der Metapher vom „weißen Blatt" das junge pubertierende Mädchen beschrieben, kontrastiert Basma dies nun mit „der Frau, die in einem gewissen Maße Bildung erreicht hat". Diese „saugt [...] diese unterschiedlichen Kulturen auf", wobei „aufsaugen" einen Aspekt der Verinnerlichung konnotiert, der auch dem semantischen Feld des Geschmacks zugeordnet werden kann, wie andere Metaphern zum positiven Einfluss an früherer Stelle.

Malika bezieht anschließend das, was über die „Frau, die in gewissem Maße Bildung erreicht hat", gesagt werden kann, auf die eigene Gruppe oder Frauen wie sie selbst. Hier sprechen plötzlich alle gleichzeitig, denn es geht um eine Selbsteinschätzung, die sie teilen. Es ist eine schnelle, sehr dichte Stelle, an der die interaktive Dichte einen neuen Steigerungsgrad erreicht, und die sich außerdem durch einen ausgeprägten gemeinsamen Rhythmus auszeichnet. Es handelt sich gemäß der dokumentarischen Methode um eine „Fokussierungsmetapher", in der kollektive Orientierungen, die im Fokus der Gruppe stehen, in besonders prägnanter Weise zum Ausdruck gebracht werden.

Kurz und prägnant artikulieren die drei Frauen die wesentlichen Aspekte dessen, was der Kontakt mit dem Satellitenfernsehen für sie bedeutet: (1) Er nützt ihnen und sie können von ihm profitieren; (2) sie wissen, was sie anschauen und können richtig auswählen; (3) sie erholen sich beim Anschauen der Satellitenkanäle. Den dritten Aspekt werde ich erst im nächsten Abschnitt anhand eines weiteren Segments weiter ausführen.

Die drei Aktivistinnen beschreiben sich selbst eher als Nutzerinnen denn als Zuschauerinnen: Sie würden von den Kanälen das Nützliche nehmen, es würde ihnen nützen. *Nutzen* ist eine Kategorie, die auf pragmatische Ziele hinweist. Sie beschreiben Fähigkeiten, die sie als kompetente Nutzerinnen ausweisen: Sie können wählen und wissen, was sie anschauen. Diese Fähigkeiten bilden einen Kontrast zum vorher pro-

blematisierten Nicht-Unterscheiden-Können des „Mädchens im jungen Alter“. Den positiven Einfluss des Satellitenfernsehens beschreiben sie durch ihr eigenes mündiges, aufgeklärtes, selbstbestimmtes Verhalten, zu dem sie ihre Bildung befähigt. Beide Arten von Einfluss, den negativen und den positiven, machen sie jeweils hauptsächlich an Typen von Zuschauerinnen fest und nicht an der Herkunft der Programme, ihren Inhalten oder ihrer Qualität.

Ṯaqāfa: Kultur, Wissen, Bildung

Dass das Fernsehen auch „erholsam“ sei, erwähnt Malika ausgerechnet im Bezug auf eine „Diskussionsrunde [...], die am Ende der Welt stattfindet“.

Malika: ⌊Also ich erhole mich sehr,
wenn ich mir eine Diskussionsrunde angucke, die am Ende der Welt stattfindet. Ich habe Wissen (*ṯaqāfa*) erworben, während ich in meinem Haus bin. Dieses Wissen (*ṯaqāfa*) nützt mir im Dialog mit den ***anderen***, nützt mir persönlich bei meiner Arbeit. Unsere Arbeit jetzt, im ***Treffpunkt der*** ar-Rašīd***-Mädchen***, da nützen uns die anderen Kulturen (*aṯ-ṯaqāfāt al-uḫrā*). Zum Beispiel, wenn ich über Sexualerziehung (*ṯaqāfa ǧinsīya*) rede, dann rede ich über sie und habe sie schon in der Sendung soundso gesehen (..) der Kultursendung (*barnāmaǧ ṯaqāfī*). Daher hat sie mir genützt. Die mit uns saßen, die zum Beispiel gestern mit uns saßen, sie hatten das schon in so einer Sendung angeguckt
und akzep**tierten** deswegen die Situation.
Amal: ⌊Diese Situation ist richtig.
Basma: ⌊richtig.
Malika: ⌊Sie akzeptieren,
was vorgebracht wird [Seg. 29].

Sie verwendet hier den arabischen Begriff *ṯaqāfa*, dessen Übersetzung im Wörterbuch mit „Kultur, (Geistes-)bildung“[515] angegeben wird, in einer Vielfalt von Bedeutungen. Bei der Übersetzung der Transkripte habe ich mich bemüht, jeden lokalen arabischen Begriff möglichst mit einem einheitlichen deutschen Begriff zu übersetzen. Ziel dieses Vorgehens im Rahmen der fremdheitserhaltenden Übersetzung war, den lokalen

515 Siehe Grünter Krahl und Gharieb Mohamed Gharieb, *Wörterbuch Arabisch-Deutsch*, Leipzig 1990.

Begriffen und ihren unterschiedlichen Bedeutungen auf die Spur zu kommen. Vereinte ein einzelner Begriff unterschiedliche Bedeutungen auf sich, gab dies Anlass zur Untersuchung. Sehr auffallend war dies bei dem Begriff *ṯaqāfa*. Im vorangegangenen Zitat habe ich neben die übersetzten Wörter die Umschrift des Arabischen eingefügt, da die Übersetzung alleine die Äquivokation, das vermehrte Auftreten des Begriffs in unterschiedlichen Bedeutungen, sonst nicht wiedergeben würde.

Malika rahmt ihren Redebeitrag mit „ich erhole mich sehr" (*anā artāḥ ǧiddan*), dem subjektiven Aspekt der Erholung. Damit verlässt sie die rein pragmatische Ebene des *Nutzens* und gibt einem subjektiven Gefühl von Befriedigung Ausdruck.

In diesem kurzen, ununterbrochenen Redebeitrag zum positiven Einfluss des Satellitenfernsehens benutzt Malika fünf Mal das Wort *ṯaqāfa*.[516] *Ṯaqāfa* taucht hier zunächst im Sinne von *Wissen* auf, das durch das Fernsehen erworben wird („Ich habe *ṯaqāfa* erworben"). Dieser Bildungs- und Wissensbegriff wird noch einmal aufgegriffen: „Diese *ṯaqāfa* nützt mir im Dialog mit den anderen, nützt mir persönlich bei der Arbeit." Die Nützlichkeit des erworbenen Wissens zeigt sich erst, wenn es in der eigenen Lebenswelt umgesetzt, im Dialog angewendet und für die eigene Arbeit eingesetzt werden kann. Das Wissen stammt von einer Diskussionsrunde, „die am Ende der Welt stattfindet". „Am Ende der Welt" drückt keinen spezifischen kulturellen Gegensatz aus – wie es etwa „die westlichen Satellitenkanäle" tun würden – und auch keine Gefährdung durch kulturell Fremdes, sondern stellt einen unbestimmten, fern und peripher anmutenden Ort dar. Im folgenden Satz, der im Arabischen wie eine Paraphrase des vorherigen daherkommt, wird *ṯaqāfa* durch die Voranstellung des Wortes „andere" zu „andere Kulturen". In Sexual*erziehung* bezeichnet *ṯaqāfa* einen Bildungsbereich und im Wort *Kultur*programm bezeichnet das Adjektiv *ṯaqāfī* eine bestimmte Art von Sendungen.

Dass hier ausgerechnet Sexualerziehung erwähnt wird, mag erst einmal überraschen, lässt sich aber vor dem Hintergrund der kurz angedeuteten Ereignisse des Vorabends erklären. Am Vorabend hatten die drei ihre Veranstaltung „Gesundheitsprobleme der Frau" abgehalten. Dort waren viele Themen besprochen worden, die im öffentlichen Diskurs sonst kaum auftauchen: Familienplanung, Anatomie der Fort-

516 Der Begriff *ṯaqāfa* ist ähnlich schon im letzten Zitat des vorigen Abschnitts aufgetaucht: „Doch die Frau, die in einem gewissen Maße Bildung (*ṯaqāfa*) erreicht hat, saugt sicherlich diese unterschiedlichen Kulturen (*ṯaqāfāt*) auf, arabisch oder westlich …" [Seg. 29]. In Zusammenhang mit „Bildung" ist die Verinnerlichung („aufsaugen") unterschiedlicher Kulturen positiv konnotiert.

pflanzungsorgane, Beschneidung von Frauen etc. Malika schreibt es der Präsenz dieser Themen in Dokumentationen auf den Satellitenkanälen zu, dass überhaupt eine Akzeptanz besteht, diese Themen in einer öffentlich zugänglichen Veranstaltung zu diskutieren.

Durch diese „kultur"begriff-gesättigten Sätze entfaltet Malika sehr vorsichtig den Zusammenhang zwischen Einfluss der Satellitenkanäle und Akzeptanz der Veranstaltung des Vorabends. Zunächst bringt sie den positiven Bedeutungsgehalt des Wortes *ṯaqāfa* zum Tragen. Einmal positiv etabliert, trägt sie *ṯaqāfa* dann in die heikleren Themen des Vorabends hinein: Sexualerziehung hat sie schon im Kulturprogramm gesehen. Dazu kommt der Umstand, dass Männer und Frauen diese Themen gemeinsam diskutiert haben. Durch das geballte Auftreten des Begriffs verschmelzen die Bedeutungsfelder von kultureller Vielfalt, Bildung und sexueller Aufklärung und werden gemeinsam positiv konnotiert. Das Satellitenfernsehen wird als ein gemeinsamer Erfahrungsraum eingeführt, auf den die Aktivistinnen sich beziehen können, um kritische Themen in den lokalen Diskurs einzuführen. Mit der Referenz auf solche Sendungen erklären sie die Akzeptanz durch das Publikum und legitimieren gleichzeitig für sich selbst die Veranstaltung. *Ṯaqāfa* spielt in Malikas Legitimierungsdiskurs ihres aktivistischen Engagements eine große Rolle.

Auf das Stichwort der Akzeptanz hin liefern die anderen beiden das Echo, dass die Situation richtig war, und auch Malika wiederholt noch einmal, dass die Anwesenden *akzeptiert* hätten, was vorgebracht wurde. Allein die Akzeptanz der Diskussion des Themas werten sie schon als Erfolg und konstatieren, dass dies keine Selbstverständlichkeit sei:

Malika: ⌊daher / ⌊wenn / hör zu /
wenn diese Situation vor zehn Jahren gewesen wäre, Basma!
Wenn wir dieses Thema vor zehn Jahren vorgebracht hätten
und Jungen und Mädchen zusammengesessen hätten,
Basma: ⌊hätten die Zeitungen über uns geschrieben.
Malika: ⌊hätten die Zeitungen sehr
schlecht über uns geschrieben.
Doch jetzt – eine **Grundlage** in der Gesellschaft.
Amal: ⌊hat sich die Lage gewiss verändert [Seg. 30].

Sie führen einen zeitlichen Kontrasthorizont „vor zehn Jahren“, und sagen, dass diese Veranstaltung damals nicht möglich gewesen wäre. Zu diesem Zeitpunkt begann die Einführung der Satellitenschüsseln. Das Thema hätte nicht besprochen werden können, und nicht in dieser Konstellation, unter „Jungen und Mädchen“.

Dies ist die Messlatte, die sie an den Wandel und an Veränderungen anlegen, und genau daran arbeiten sie sich mit ihren Veranstaltungen ab. Die Messlatte ist die Akzeptanz durch die öffentliche Meinung, das, „was die Zeitungen schreiben“. Der positive Einfluss des Satellitenfernsehens ergibt sich für sie direkt aus den Handlungsspielräumen, die es für ihre Ziele eröffnet, wie sich an der Podiumsdiskussion gezeigt hat.

Sie fühlen sich einer allmählichen Veränderung der Gesellschaft verpflichtet, die auf Akzeptanz setzt. Wieder benutzt Malika eine Metapher, um das allmähliche Erreichen eines geordneteren Zustandes zum Ausdruck zu bringen:

Malika: Und sie sagen immer: „Jede Sache reift zu ihrer Zeit.“ Denn beispielsweise, wenn du die Frucht nimmst, bevor sie reift, ist ihr Geschmack nicht süß. Lass ihr jedoch ihre Zeit, und sie reift ausreichend. Das Mädchen genauso. Der Junge genauso. Tue nichts übereilt. Unser Problem ist, die Satellitenkanäle haben uns gedrängelt. Sie trieben uns vor sich her. Sie ließen uns nicht reifen, stufenweise, stufenweise.
Und dies ist es, was wir von unserer Gesellschaft verlangen: Dem Kind, zeigt ihm seine Sendungen, dem Großen ... , dem Pubertierenden, zeigt ihm seine Sendungen. Dann kann der Erwachsene alle Sendungen aufnehmen, und das ist erwünscht. So Gott will,
fängt die Gesellschaft an, dies zu erreichen, sie wird es erreichen.
Freundin: ⌊Schwierig, schwierig,
wenn einer aufwacht und sofort die Lampe anmacht.
Basma: Er muss seine Zeit nehmen
Freundin: ⌊ Er muss seine Zeit nehmen bevor er aufsteht, sich wäscht und fortgeht und fertig [Seg. 32].

In dieser metaphorischen Schilderung treffen sich die Metapher der übereilten Fortbewegung für den negativen Einfluss und die Metapher des Geschmacks für den positiven Einfluss. Der negative Einfluss der Satellitenkanäle ist Resultat einer zu schnellen Entwicklung: Die Satellitenkanäle hätten die Zuschauer/innen gedrängelt, getrieben und zu übereiltem Tun veranlasst. Der „Geschmack“ hatte nicht die Zeit, zur Süße her-

anzureifen. Es herrscht der Eindruck einer Überrumpelung und Überforderung durch das Fernsehen vor, wie es „wenn einer aufwacht und sofort die Lampe anmacht“ ausdrückt. Diese Metapher ist im Alltag angesiedelt. So wie die Lampe ein banaler Alltagsgegenstand ist, gehört auch das Satellitenfernsehen zum Alltag dazu. Es scheint lediglich darum zu gehen, etwas Zeit zu gewinnen, um von dem Neuen nicht überrollt zu werden.

Malika leitet daraus eine Forderung an die *eigene* Gesellschaft ab. Wenn man Kindern und Pubertierenden altersgemäße Sendungen vorsetzen würde, dann könnten die Erwachsenen alle Sendungen aufnehmen und verarbeiten. Malika warnt nicht vor den Gefahren fremden Einflusses durch ausländische Programme, sondern plädiert für eine stufenweise Heranführung durch angemessene Sendungen auf dem jemenitischen Kanal. Damit ist die Erwartung verbunden, dass das jemenitische Programm durch rechtzeitig einsetzende Fernsehbildung die Zuschauer/innen zur richtigen Wahl und zur Unterscheidung zwischen positiv und negativ befähigt. Dass dabei eine besondere Last auf den „Medienfrauen“ liegt, verdeutlichte bereits der letzte Abschnitt.

5.2 Die Moderatorin – Filmsituation 3

„Wir fahren zum Fernsehen hoch“ (*naṭlaʿ at-talfīsīyūn*), hieß es in Sanaa, wenn man sich auf den Weg zur Fernsehstation von *Sanaa TV* machte. Die Fernsehstation von *Sanaa TV* lag auf einem kleinen Hügel im Norden der Stadt, etwa auf halbem Weg zum Flughafen. Vielleicht war es dieser Lage zuzuschreiben, dass sie im Sprachgebrauch „oben“ angesiedelt war, vielleicht auch der Richtung, aus der die Fernsehkanäle über Antennen und Satellitenschüsseln empfangen wurden oder aber dem machtpolitischen Oben des Fernsehens als Regierungsinstrument.

An mehreren Stellen sind in den bisherigen Kapiteln hohe Erwartungen an die jemenitischen Fernsehfrauen artikuliert worden. In „Das ‚Bild‘ der Frau in den jemenitischen Medien“ (Kapitel 4) ging aus dem Gespräch der Aktivistinnen hervor, dass es dem jemenitischen Fernsehen eher gelang, Frauen auf dem Dorf darzustellen, die im Haus und in der Landwirtschaft arbeiten, als gebildete Frauen in einem urbanen Umfeld, die zum Beispiel einer Arbeit als Angestellte nachgehen. In „Metaphern des

Einflusses“ (Kapitel 5.1) begründeten die drei Aktivistinnen, warum der *negative Einfluss* des Satellitenfernsehens auf junge Mädchen hauptsächlich durch die weiblichen jemenitischen Medienschaffenden gemildert werden könnte. Daher muss eine der Filmsituationen in dieser Arbeit konsequenterweise einer jemenitischen „Medienfrau“ gewidmet sein.

Diese Filmsituation ist also auf der Seite derer angesiedelt, die in die Produktion von Medien verwickelt sind, fortan verallgemeinernd auch „Medienproduzent/innen“ genannt. Dem Bereich Medienproduktion wird in der Forschung ein stark sozialer und kollektiver Charakter attestiert, bei dem eine große Spannweite von Faktoren Entscheidungsprozesse beeinflusst. Diese können unterschiedliche Ebenen betreffen[517]: das arbeitende Individuum; die *face-to-face*-Kommunikation in formalen oder nicht-formalen Settings; Charakteristika der Organisation (Raum, Zeit und Budget); die Märkte; nationale und internationale Rahmenbedingungen. Bei der Interpretation der folgenden dritten Filmsituation treten Elemente zutage, die diesen Ebenen zugehörig sind. Protagonistin ist die Moderatorin Amina, die als öffentliche Person auf dem Bildschirm erscheint. Der Schwerpunkt des Gesprächs liegt auf ihren Selbstvisionen, ihrem Bezug zu den Satellitenkanälen und ihren Darstellungen von Entscheidungsprozessen und Konfliktfeldern, insbesondere im Hinblick auf Genderfragen.

Um zum Fernsehen Zugang zu erhalten, unterstützte mich Raniya, mit der ich schon während meines ersten Aufenthalts im Jemen viel zusammen gearbeitet hatte, als sie noch Medienstudentin war (siehe „Konstruktion des Forschungsfeldes“ ab S. 24). Inzwischen arbeitete sie als Regisseurin beim Fernsehen. Sie half mir, eine Genehmigung für Dreh- und Recherchearbeiten in der Fernsehstation zu bekommen. Gleich zu Beginn meines Forschungsaufenthalts fuhren wir zusammen zum Fernsehen. Nach einem Anruf vom Pförtnerhäuschen am Fuße des Hügels, fuhren wir durch das Eingangstor des Geländes die Straße nach oben zum Gebäudekomplex der Fernsehstation. Adressat unserer Bitte war der Direktor des Fernsehens persönlich. Nach einer kurzen Vorstellung bei ihm, bekam ich die schriftliche Genehmigung, vor Ort einen Monat lang zu recherchieren und zu filmen, ohne weitere Auflagen.

517 Zu analytischen Rahmenkonzepten bei Forschungen zu Produktionsprozessen siehe Liesbet van Zoonen, *Feminist Media Studies*, London u. New Delhi 1994, S. 47-48.

Trotz Videokamera stieß meine Anwesenheit kaum auf kritische Nachfragen. Die Legitimation durch den Direktor war also sehr umfassend, Abteilungsleiter waren nicht von vornherein mit einem eigenen Entscheidungsspielraum ausgestattet. Diese Haltung, weitgehend frei von Misstrauen und Vorsicht, kann ich mir durch eine Typisierung von Europäer/innen beim Fernsehen als „Medienexperten“ erklären, die technische Infrastruktur installieren oder Trainings abhalten. Dieser einfache Zugang war mir auch unheimlich. Offen bleibt dabei, ob ein männlicher filmender Ethnologe es ähnlich leicht gehabt hätte, oder umgekehrt, ob der Zugang für Frauen besonders einfach war.

Meine Gesprächspartnerin Amina hatte beim Fernsehen drei Funktionen inne. Erstens war sie Moderatorin und Sprecherin. In dieser Rolle moderierte sie zur Zeit der Feldforschung eine Musikwunschsendung. Diese gehört zu einem Bereich audiovisueller Produktionen, der besonders anfällig für Kritik war, mehr als zum Beispiel Nachrichten oder politische Talkshows. Zweitens arbeitete sie in der sogenannten Sichtungsabteilung, in der über den Ankauf ausländischer Produktionen entschieden wurde. Drittens redigierte sie Nachrichten in der Wirtschaftsredaktion.

Auch die Moderatorin Amina kannte ich schon von meinem ersten Aufenthalt in Sanaa, als sie noch Kommilitonin von Raniya war. Damals war ich ihr öfters an der Medienfakultät begegnet. Bei einem Rundgang durch den Sender trafen Raniya und ich sie in einem Sichtungsraum an, und spontan willigt sie in ein Gespräch mit Kamera ein. Wir hatten vereinbart, dass Raniya das Gespräch führt, wie wir es in der Anfangszeit unserer Zusammenarbeit oft gemacht hatten, als ich mich im Arabischen noch unsicher fühlte.

Amina war Profi vor der Kamera, und so war auch ihre Haltung in unserem Gespräch. Raniya stellte ihr Fragen in der Umgangssprache, um das Gespräch eher auf der Ebene der Alltagserfahrung anzusiedeln, doch Amina antwortete meist in der hocharabischen Mediensprache. Insbesondere in der ersten Hälfte des Gesprächs schaltete ich mehrmals die Kamera aus, weil mir das stakkatoartige Ping-Pong von Frage und Antwort nicht gefiel, in der Hoffnung, das Gespräch auflockern zu können. Somit ist das Transkript von mehreren Hinweisen durchzogen, dass die Kamera aus- und wieder eingeschaltet wurde. Das Auflockern gelang mir nur teilweise. Später filmte ich mit

Amina noch in weiteren Situationen, beim Vorbereiten einer Moderation mit einer Kollegin und bei der Moderation ihrer eigenen Sendung, doch es ist die Situation in der Sichtungsabteilung, die hier Grundlage der Interpretation ist.

Amina hatte schon immer das Kopftuch und nicht den in Sanaa üblichen Gesichtsschleier getragen. So vermuteten die Zuschauer/innen, die sie nicht persönlich kannten, sie sei aus Taizz, obwohl sie in Sanaa geboren war. Ihr Vater kam zwar aus Taizz, stammte aber ursprünglich aus Sanaa.[518] Er hatte in Ägypten Wirtschafts- und Politikwissenschaften studiert, und Amina war sein ältestes Kind. Sie sagte, sie habe ein sehr gutes Verhältnis zu ihrem Vater und rede mit ihm über alles. Das sei die beste Basis für sein Vertrauen zu ihr. Er gebe ihr mehr Freiheit, als sie in Anspruch nehmen wolle. Zum Beispiel erlaube er ihr, dass sie im Beisein einer Kollegin mit Kollegen ausgehe. Das würde sie jedoch nicht tun, da vor allem die männlichen Kollegen das falsch verstehen könnten. Ihr Vater sei immer stark gegen den Gesichtsschleier gewesen und habe Amina in diesem Sinne beeinflusst. Jedoch seit ein, zwei Jahren, seit sie als Moderatorin einen hohen Bekanntheitsgrad erreicht hatte und man sie auf der Straße erkannte, verschleierte sie dennoch ihr Gesicht, wenn sie die Fernsehstation verließ, um unangenehme Bemerkungen der Passant/innen zu vermeiden.

Wegen ihrer Betonung der vertrauensvollen und unterstützenden Rolle ihres Vaters wollte ich auch bei ihr zu Hause ein Gespräch mit ihr und ihrem Vater filmen. Sie willigte ein und sagte, ich könne das jederzeit tun. Öfters war ich bei ihr zu Hause und hatte die Kamera dabei, doch nie schien es einen passenden Moment zu geben. Meine Videobilder von ihr blieben auf die professionelle Rolle beschränkt. Die Bilder zu Hause schienen nicht möglich zu sein, obwohl Amina das nie sagte und vielleicht auch nicht bewusst entschieden hatte.

In der Sichtungsabteilung

Das Bild zu Gesprächsbeginn ist eine eine Halbtotale. Amina sitzt im Profil mit Blick nach rechts auf einem hölzernen Stuhl in der Mitte des Bildes und sichtet eine ägyptische Fernsehserie, rechts im Bild ihr Arbeitsplatz. Am unteren Bildrand liegen die

518 Taizz gilt als liberaler als Sanaa.

Hände auf ihrem Schoß, beim Reden gestikuliert sie damit. Im Hintergrund des Bildes sieht man die Wand mit der Tür, die in den engen Raum hineinführt. Der Arbeitsplatz ist ein massives Einbaumöbel aus dunklem Holz. Auf der Tischebene stehen klobige professionelle Recorder, darüber gibt es eine Regalebene mit Fernsehmonitoren. Alle Ebenen und auch die Hohlräume unter der Arbeitsplatte sind mit großen BetaSP-Kassetten zugestellt. Das Fernsehmaterial hat hier eine greifbare physische Präsenz.

Amina ist sehr zierlich, was durch die massive dunkle Ausstattung des Arbeitsplatzes noch unterstrichen wird. Ihr weißes Gesicht ist schmal und scharf geschnitten, mit einer langen schmalen Nase. Sie trägt einen schwarzen *baltū*[519] und ein schwarzes Kopftuch, das, kombiniert mit einem hochfrisierten, blond gefärbten Streifen Haaransatz, eine distinkte Kopftracht bildet. Ihr Lippen sind stark geschminkt, die Augenbrauen schmal und dunkel. Das Augen-Make-up tritt durch die Brille, die sie bei dieser Arbeit trägt, etwas in den Hintergrund. Die schmalen Hände auf dem Schoß sind aufwendig mit Henna bemalt und die Nägel lang und lackiert.

Sobald ich die Kamera eingeschaltet hatte, zu Beginn des ersten Segments, beschrieb Amina ihre Tätigkeit in dieser Abteilung:

> Diese Abteilung ist natürlich die Sichtungsabteilung oder die Programmüberwachung. Wir schauen hier Serien sowie kulturelle, politische und religiöse Sendungen an. Wir schauen das ganze Produkt an und schreiben einen Bericht.
> Danach versuchen wir zu sehen, welche Aufnahmen einen Schnitt benötigen, Aufnahmen, denen es möglicherweise an guten Sitten fehlt, oder politisch /
> Es gibt bestimmte Aufnahmen, verbotene Aufnahmen, die nicht bei uns auf dem jemenitischen Satellitenkanal gezeigt werden dürfen, das hängt von der Politik des Staates ab. Wir versuchen, sie zu entfernen und so zu montieren, dass die Serie von diesen Aufnahmen frei bleibt, die möglicherweise der Gesellschaft schaden, sei es ihren Gebräuchen und Traditionen, ihrer Moral oder ihrer Politik und so weiter. Das ist das Wesen der Arbeit in der Sichtungsabteilung [Seg. 1].

In diesem Zitat konstruiert Amina die Voraussetzungen ihrer Arbeit in dieser Abteilung. Sie nennt den Ort, an dem wir uns befinden, zuerst „Sichtungsabteilung“. Dadurch weist sie ihn als eine Institution aus und bezeichnet neutral die Tätigkeit des Sichtens oder Betrachtens. Dann gibt sie dem Ort einen zweiten Namen, indem sie hin-

519 Der *baltū* ist der bodenlange Mantel aus dünnem Polyesterstoff, der als Teil der Verschleierung außerhalb des Hauses getragen wird.

zufügt „oder Programmüberwachung“. Wer in diesem Raum arbeitet, hat die Macht, Programme aus unterschiedlichen Bereichen zu beurteilen („kulturelle, politische und religiöse Sendungen“), die im jemenitischen Fernsehen gezeigt werden sollen. In diesem ersten Abschnitt erfahren wir von einer Institution, einem Fernsehprogramm und Menschen, die sichten bzw. „überwachen“. Insgesamt geht es hier um eine Regelung menschlicher Lebenspraxis, die als eine soziale und kulturelle Praxis verstanden werden kann.

Danach beschreibt Amina diese Praxis, die sie und ihre Kolleg/innen ausüben, genauer. Sie deutet an, welche Aufnahmen nicht gezeigt werden dürfen und nennt zuerst die, „denen es möglicherweise an guten Sitten fehlt“ (*muḫilla bi-l-ādāb*).[520] Der Satz ist zweifach abgeschwächt, durch „versuchen“ und durch „möglicherweise“. Diese Abschwächungen könnten auf Unklarheiten oder Schwierigkeiten bei der Arbeit, auf einen Ermessensspielraum oder auf Uneinigkeit unter den am Prozess Beteiligten hindeuten. Einen weiteren Hinweis zur Abschwächung gibt: „... oder politisch“. Zu „politisch“ sagt sie nichts weiter, sondern konstatiert nur pauschal, dass es Aufnahmen gibt, die nicht auf dem jemenitischen Satellitenkanal gezeigt werden dürfen. Diese Aufnahmen nennt sie *maḥḍūrāt* („verbotene Aufnahmen“)[521] und essentialisiert sie so als verboten. Die Normen der guten Sitten – was das Satellitenfernsehen betrifft – würden von der Politik bestimmt. Der Staat wird so als übergeordnete Instanz definiert, und der Fernsehkanal erscheint als Herrschaftsinstrument.

Als Intention der Prüfpraxen gibt sie an, Schaden von der Gesellschaft abzuwenden. Den Staat, der die Direktiven vorgibt, und die Gesellschaft, von der Schaden abgewendet werden muss, stellt sie so einander gegenüber. Die importierten ausländischen Programme, die in der Sichtungsabteilung geprüft werden, sind gefährlich, da durch sie soziale Praxis unkontrollierbar wird. Zusammenfassend sagt sie, dies sei „das Wesen der Arbeit in der Sichtungsabteilung.“ In ihrer Funktion als Prüferin in der Sichtungsabteilung verortet Amina sich auf der Seite des Staates, der Entscheider und

520 „Sittlichkeit“ ist im Jemen ein Bereich strenger Normen und harter Sanktionen. Das zeigt die Tatsache, dass die meisten Frauen in jemenitischen Gefängnissen in den 1990er Jahren dort wegen sogenannter Sittlichkeitsverbrechen saßen. Das berichtete die Anwältin Nādyā al-Ḫalīfī in einem Vortrag zur Lage der Frauen in den Gefängnissen am 12.02.2001.

521 Das *Wörterbuch Arabisch-Deutsch* von Krahl/Gharieb führt dieses substantivierte Adjektiv nicht auf. Bei Wehr steht „besessen, von den Ginn heimgesucht oder bewohnt“. Im Internet finde ich das Wort zum Beispiel in der Wendung *masmūḥāt wa maḥḍūrāt* „Erlaubtes und Verbotenes“.

der Macht. Menschen, die solche Kontrollfunktionen übernehmen, müssen eine große Loyalität gegenüber dem Staat haben und ein extremes Maß an Anpassung leisten.[522]

Ich wollte mehr über die konkreten Prüfpraxen erfahren und bezog mich dafür auf die ägyptische Serie, die Amina gerade betrachtete und die während unseres Gesprächs im Hintergrund lief.

> Natürlich kommen Auseinandersetzungen zwischen mir und meinen Kollegen bezüglich der verbotenen Aufnahmen vor. Doch es gibt grundlegende Dinge, über die wir uns alle einig sind. Es gibt zum Beispiel unmoralische Dinge, da sind wir uns alle einig, dass sie aus den Serien und Sendungen entfernt werden müssen. Dann gibt es die Dinge, die der Politik des Staates schaden können, besonders unserem Staat; wir sind ein islamischer arabischer Staat. Es gibt bestimmte Dinge, Grundsätze, da sind wir uns in dieser Abteilung einig, dass es sie nicht geben darf, dass wir sie aus jeder Serie und jeder Sendung herausnehmen.
> Es kann Dinge geben, bei denen wir unterschiedlicher Meinung sind,
> doch das sind die zweitrangigen Dinge, die normalen Dinge,
> bei denen wir eventuell unterschiedlicher Meinung sind.
> Ein Kollege sagt mir beispielsweise: „Diese Aufnahme kann man zeigen“,
> ich sage ihm: „Nein, man kann sie herausnehmen.“ Vielleicht höre ich mir die Meinung von anderen an. Doch es sind, wie ich dir gesagt habe, die zweitrangigen Dinge, mit denen einer vielleicht nicht einverstanden ist. Doch bezüglich der **Grundsätze** sind wir uns alle einig und **müssen** sie anwenden [Seg. 6].

522 Die meisten Länder kennen Prüfpraxen und Institutionen, durch die im Namen von Moral, Sittlichkeit oder Jugendschutz Film- und Fernsehproduktionen überwacht und dem Schutzbedürfnis der Gesellschaft angepasst werden. Die meisten Überwachungspraxen stehen in Verbindung mit dem Jugendschutzgesetz. Filme oder Serien werden von Agenturen überprüft und nach Altersstufen eingeordnet. In den USA ist die *Motion Picture Association of America (MPAA)* dafür zuständig, in Großbritannien das *British Board of Film Classification (bbfo)*. In Deutschland gibt es konkurrierende Einrichtungen und ein kompliziertes, mehrgliedriges Prüfverfahren. Im Unterschied zum Jemen entscheidet jedoch nicht der Sender über die Schnitte, und die Weisungen kommen nicht von der Regierung. Die *Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien (BpjM)* ist für die Prüfung und Aufnahme von Medien in die Liste jugendgefährdender Medien (die Indizierung) zuständig. Nach § 18 Absatz 1 JuSchG bedeutet jugendgefährdend, dass „die Entwicklung von Kindern oder Jugendlichen oder ihre Erziehung zu einer eigenverantwortlichen und gemeinschaftsfähigen Persönlichkeit“ in Gefahr ist. Beispielhaft werden Medien genannt, die „unsittlich sind, verrohend wirken, oder zu Gewalttätigkeit, Verbrechen oder Rassenhass anreizen“. Außerdem gibt es noch die *Freiwillige Selbstkontrolle Fernsehen (FSF)*. Sie beschreibt sich selbst als gemeinnützigen Verein und als Organ der freiwilligen Selbstkontrolle und wird von den Privatsendern getragen. Sie wurde 1993 gegründet, um härteren Gesetzen zuvorzukommen, und prüft Filme, Serien, Shows usw., die im Fernsehen ausgestrahlt werden sollen (pro Jahr ca. 750 Filme), an ca. der Hälfte wird Anstoß genommen. <http://www.Zensur-archiv.de/index.php/Fernsehen> (Zugriff am 9. Dezember 2010). Die Fernsehprogrammprüfung wird hauptsächlich hinsichtlich des Gewaltgrades und sexuellen Darstellungen durchgeführt und davon hängt die zulässige Sendezeit ab. Die Prüfer/innen können Sendungen antragsgemäß freigeben, andere Sendezeiten festlegen, Schnittauflagen verhängen oder die Ausstrahlung ablehnen.

Amina unterscheidet hier zwischen „grundlegenden Dingen“ einerseits und „zweitrangigen“, „normalen Dingen“ anderseits. Drei Mal bekräftigt sie in diesem kurzen Absatz eine Einigkeit aller Kolleg/innen darüber, dass die Dinge der ersten Kategorie aus den Serien und Sendungen entfernt werden müssen. In die erste Kategorie gehören „unmoralische Dinge“ (*ašyāʾ la iḫlāqīya*), die wieder dem Bereich der Sittlichkeit zugeordnet werden können, sowie „Dinge, die der Politik des Staates schaden können“. Durch „besonders unserem Staat“ unterstreicht sie eine besondere Gefährdung, die sich durch seine Eigenschaften als „islamischer, arabischer Staat“ zu ergeben scheinen. Die mögliche Bedrohung der sozialen und politischen Ordnung wird hier zum Ausdruck gebracht.

Unterschiedlicher Meinung seien sie nur bei „zweitrangigen Dingen“, die sie nicht genauer bestimmt. Sie demonstriert lediglich die Unaufgeregtheit der Auseinandersetzung darüber, indem sie einen harmlosen Austausch mit einem Kollegen wiedergibt. Er sagt: „Diese Aufnahme kann man zeigen“, sie sagt ihm: „Nein, man kann sie herausnehmen.“ Sie verweist Auseinandersetzungen bezüglich des Herausschneidens auf die Ebene der „zweitrangigen Dinge“ und betont so die Einigkeit über Grundsätze. Ihre Anwendung ist unabdingbar.

Während des Gesprächs war die ägyptische Serie, die Amina gerade bearbeitete, im Hintergrund weitergelaufen. In einer Gesprächspause, während der ich weiter filmte, war Amina intensiv in die Sendung vertieft. Im Profil ließ ihr Gesichtsausdruck lebendige und amüsierte Anteilnahme daran erkennen, was sie auf dem Bildschirm verfolgte. In diesem kurzen Moment, in dem das Gespräch ruhte, wurde deutlich, dass diese Tätigkeit für sie nicht nur ein kühles analytisches Sichten bedeutete, bei dem eine wachsame Skepsis im Vordergrund stand, sondern dass eine unmittelbare Lust an der Betrachtung auch eine Rolle spielte. In der Episode war gerade eine Verhandlung im Gerichtssaal zugange.

KAMERA AUS/EIN 00:17:21:15
((Amina guckt Vorspann einer Folge))
KAMERA AUS/EIN 00:17:42:01
((zwei Kollegen im Sichtungsraum))
KAMERA AUS/EIN 00:17:59:17
((13s)) ((Amina guckt auf den Monitor))

I.L. Ich habe nicht verstanden. Was ist hier das Problem?

Amina: Das Problem? Eine Gerichtsverhandlung zwischen **den Männern** und **den Frauen**.

I.L.: Den verheirateten Frauen?

Amina: Den verheirateten Frauen und Männern.
Die Frau fordert ihre Rechte und der Mann fordert auch seine Rechte, die die Frau vernachlässigt hat.
Bestimmte Männer haben einen Verein gegründet,
der heißt „Männer der Welt, vereinigt euch!“,
und die Frauen haben eine Verein gegründet,
der heißt „Frauen der Welt, vereinigt euch!“.
Beide fordern ihre **Rechte** und verurteilen den **anderen** ((sie klatscht in die Hände)).
Und ( ) in der letzten Folge urteilen sie in einem Prozess.
Die Frau besteht auf ihrem Recht, das Haus zu bekommen,
und auf die Scheidung von ihrem Mann – so ungefähr, die letzte Folge habe ich mir nicht genau angeguckt – doch, es gibt Streitigkeiten zwischen den Männern und ihren Ehefrauen.

I.L. Und was musst Du beispielsweise daraus entfernen?

Amina: In dieser Serie...

I.L. ⌊Musst du politische Dinge entfernen?

Amina: Nein. Ich glaube nicht, dass es politische Dinge gibt.
Ich habe die Serie noch nicht ganz gesehen.
Ich denke nicht, dass es hier politische Dinge gibt.
Es gibt sittliche Dinge, die ich bemerkt habe,
wie zum Beispiel den Alkohol, den entfernen wir.
Manchmal, wenn ein Kleid zu kurz ist, nehmen wir es heraus,
entfernen wir das Thema.
Möglicherweise gibt es auch eine bestimmte Idee,
die der Autor vermitteln will.
Wenn diese Idee nicht zu unserer jemenitischen Gesellschaft als islamischer Gesellschaft passt, dann entfernen wir sie auch.

I.L.: Und Beispiele aus dieser Serie? Gibt es kein Beispiel?

Amina: In dieser Serie gibt es möglicherweise sittliche Dinge, die wir aus ihr entfernen müssen. Es gibt ein wenig bestimmte Ideen, die wir möglicherweise entfernen, und äh es gibt ...

I.L.: ⌊Welche Art von Ideen?

Amina: Ähm mmm ah / Zum Beispiel in Bezug auf äh das häufige Vorkommen von Christen in der Serie und die Priester … / Natürlich äh entfernen wir nicht alles von den Christen, doch wenn sie in der Serie überwiegen,

> wenn alle Personen der Serie oder die Mehrzahl Christen sind, wenn sie uns zum Beispiel ihre Riten, ihre Gebräuche und was sonst noch zeigen und die islamische Seite vernachlässigen, fühlen wir uns verpflichtet, dass wir davon auch ein wenig entfernen, also herausschneiden ((sie stellt mit Zeige- und Mittelfinger der linken Hand die Schneidebewegung einer Schere dar)) [Seg. 16-18].

Amina beschreibt hier eine Serie, die den Kampf zwischen den Geschlechtern in der Ehe in Szene setzt, und zwar nicht im häuslichen Umfeld, sondern im quasi öffentlichen Raum des Gerichts. Der Mann fordere Rechte ein, „die die Frau vernachlässigt hat". Der Satz setzt eine Bringschuld der Frau voraus. Amina erzählt amüsiert und unterstreicht ihre Erzählung durch Händeklatschen.

Konkret frage ich nach den Dingen, die sie aus dieser Serie entfernen muss. Zunächst erwähnt sie „sittliche Dinge". Sie sagt nicht „unsittliche Dinge" oder" Sittenwidrigkeiten", sondern benennt lediglich die Kategorie der *Sittlichkeit* und gibt so einem Wissen um die Relativität „sittlicher Dinge" im kulturellen Austausch von Fernsehproduktionen Ausdruck. Einige dieser Dinge, die sie entfernen (*našīlu*) oder herausnehmen (*naʾḫuḏu*)[523] benennt sie, zum Beispiel Alkohol oder zu kurze Kleider.[524]

Weiter spricht Amina spricht von „bestimmten Ideen", die eventuell entfernt werden müssen. Erst nach mehrfachem Nachfragen wird sie konkret. Als Beispiel erwähnt sie das „häufige Vorkommen" von Christen, Priestern sowie deren Riten und Gebräuchen in dieser Serie. Das „Überwiegen" von Christen stehen der „Vernachlässigung" der islamischen Seite gegenüber. Vielleicht würde man erwarten, dass die richtige religiöse Einstellung von Serien eher durch Auswahl passender Produktionen aus entsprechenden Herkunftsländern bestimmt werden. Ein mangelndes Budget führt jedoch dazu, dass aus einer ägyptischen Serie „das häufige Vorkommen von Christen" entfernt wird. Das jemenitische Fernsehen ist seit seinen Anfängen und erst recht seit Beginn des Satellitenfernsehens gerade bei Serien und Spielfilmen auf den Ankauf von Produktionen aus anderen Ländern angewiesen. Durch das Herausschneiden christlich geprägter Inhalte wird die Produktion ein wenig mehr der jemenitischen Gesellschaft angepasst, in dem Versuch, den Mangel an Eigenproduktionen zu kompensieren.

523 Ich habe *našīl* immer mit „wir entfernen" und *naʾḫuḏ* mit „wir nehmen heraus" übersetzt.

524 In „Die Mündigkeit der Zuschauerin" (6.1) wird die zappende 16-jährige Maryam genau diese Praxis kommentieren, so dass – in der Terminologie der Kommunikationstheorie ausgedrückt – neben einer Vertreterin des *Encoding*-Prozesses auch eine Vertreterin des *Decoding*-Prozesses dieser Message zu Wort kommt.

Amina nannte weitere „Ideen“ aus dem Kontext der Serie, die vom Herausschneiden betroffen sein können. Sie betreffen den Bereich der Rechte von Männern und Frauen im ehelichen Zusammenleben:

> Es gibt einige Ideen, ( ) die Serie spricht **äußerlich** über die Rechte der Frau oder wie die Frau ihren Mann vernachlässigt. Doch es gibt Dinge / **verborgene** Ideen, die der Autor auf **geschickte** Weise vermitteln **will**, das ist, dass die Frau ihre Rechte fordern muss. Doch wir, bezogen auf uns, **was** sind die Rechte, die die Frau fordern soll? Wenn diese Rechte in den Rahmen unseres islamischen Glaubens passen, begrüßen wir sie. Doch wenn die Rechte, die Frauenrechte, unsere Rechte als muslimische Mädchen überschreiten, dann lehnen wir selbst sie ab und versuchen, sie aus der Serie zu entfernen [Seg. 19].

Abermals betont Amina die Notwendigkeit, eine „geschickte“ verborgene Einflussnahme durch Herausschneiden verhindern zu müssen. Auch hier nimmt sie keine emanzipatorische Haltung ein, sondern eine Haltung, bei der ein Schutz des Eigenen gegenüber dem Fremden an erster Stelle steht. Dabei wird in der Darstellung des Fremden eine gezielte schädliche Einflussnahme auf das Eigene vermutet. Sie schildert die Suche nach der Bestärkung des „Eigenen“:

> Die Serie muss sinnvoll sein. Sie soll auf eine bestimmte Idee abzielen, unsere Kultur in uns wachsen lassen, unseren wahren islamischen Glauben und unsere Politik, die in Übereinstimmung mit unserer Religion und auch der Kultur sein muss. Wenn es bestimmte Dinge gibt, die unserer Gesellschaft allgemein schaden, entfernen wir sie sofort aus der Serie und behalten sie niemals bei. Und wenn die ganze Serie nicht gut ist, dann lehnen wir sie vollständig ab ((5s)) [Seg. 21].

Das Herausschneiden ist das Mittel der Wahl, um das „Eigene“ in der Serie hervorzuheben und zu stärken. Dies geschieht mit dem Ziel, den islamischen Glauben zu untermauern, die politischen Machtverhältnisse zu stärken und die Ideen zu unterstreichen, die der eigenen Kultur entsprechen. Mangels einer ausreichenden Anzahl von eigenen Sendungen und Produktionen wird anhand der Bearbeitung ausländischer Serien versucht, diese „passend“ zu machen.

Schon zu Beginn des Gesprächs hatte Raniya Amina gefragt, welche Arbeit sie besser finde, die in der Sichtungsabteilung oder die als Moderatorin.

Raniya: (Du arbeitest jetzt also ein wenig bei der Sichtung und als Moderatorin?)
Amina: Ja, als Moderatorin.
Raniya: (Wo findest du es besser?)
Amina: Also jede Abteilung hat ihre Eigenschaften.
Raniya: Was magst du am liebsten?
Amina: Natürlich mag ich am meisten die Moderation. Ich bin hier als Sprecherin und liebe es, als Sprecherin zu arbeiten. Doch die Sichtungsabteilung nützt mir sehr. Sie ist gut für meine Bildung, ich kann / Erstens erweitert sie meine intellektuellen Fähigkeiten. Wenn ich viele Serien und Sendungen sehe, kann ich meinen Horizont erweitern und meine Bildung wird größer. Ich kann auf die eine oder andere Art von dieser Abteilung profitieren. Außerdem arbeite ich nebenbei manchmal auch in der Nachrichtenredaktion, in der Wirtschaftsabteilung. Ich mache bei der Wirtschaftsausgabe mit. Ich versuche, aus jeder Abteilung das mitzunehmen, was mir bei meiner Arbeit als Sprecherin nützt [Seg. 2].

Mit der neutralen, diplomatischen Antwort: „Jede Abteilung hat ihre Eigenschaften.“, vermeidet Amina zunächst, ihre persönlichen Vorlieben preiszugeben. Erst als Raniya nachhakt, stellt Amina die „Liebe“ zu ihrer Arbeit als Moderatorin der Nützlichkeit ihrer Arbeit in der Sichtungsabteilung gegenüber. „Natürlich“ hat sie die Moderation am liebsten. Sie unterstreicht damit, dass sie ihre Vorliebe für die Moderation als Selbstverständlichkeit betrachtet. Ich erinnere an die Popularität des Berufs der Sprecherin, wie sie sich in den Berufswünschen der Studentinnen an der Medienfakultät niederschlug (siehe Einleitung zu „Das ‚Bild‘ der Frau in den jemenitischen Medien“). Indem sie sich mit der emotionalen und persönlichen Kategorie der *Liebe* auf ihre Arbeit als Moderatorin bezieht, wird deutlich, dass dies ihre Hauptidentität beim Fernsehen ist.

Dennoch bleibt interessant zu betrachten, wie sich die beiden Funktionen, die sie in Personalunion miteinander vereint, ergänzen: Als Zensorin ist sie Vollstreckerin von Regierungsdirektiven, Wächterin über Regeln, Normen und Werte, die die Darstellungen im Fernsehen betreffen. Als Moderatorin wird sie selbst zum Zankapfel, zum

Objekt, an dem die umkämpften Normen und Werte verhandelt werden. Sie selbst muss sich mit ihrem Körper, ihrem Status und ihrer gesellschaftlichen Identität diesem Kampf stellen. Bevor der nächste Abschnitt behandeln wird, wie sich Amina zu ihrer Rolle als Moderatorin äußert, geht es in diesem Abschnitt zunächst noch darum, wie der Ort „Fernsehen“ als Arbeitsplatz diese Rolle mitbestimmt.

Im Beruf der Moderatorin konnten sich im Jemen nur wenige Frauen allgemeine Anerkennung verschaffen. Das kam in „Die gebildete und erfolgreiche Frau“ zum Ausdruck, als unter den Frauenbildern in den jemenitischen Medien der Typus der „gebildeten und erfolgreichen Frau“ an Amat al-ʿAlīm as-Sūswa festgemacht wurde, die zwar beim Fernsehen angefangen hatte, aber dann Botschafterin in Holland geworden war. Auf die Arbeit in der Sichtungsabteilung verweist Amina unter dem Aspekt des Nutzens für ihre Bildung und die Erweiterung ihrer intellektuellen Fähigkeiten. Im Kampf um Anerkennung und Legitimation als Moderatorin bringen sie nur zusätzliche Qualifikationen oder die Ausübung von Einfluss und Macht in anderen Bereichen weiter. In diesem Sinne kann auch ihre Arbeit bei der Wirtschaftsredaktion der Nachrichten verstanden werden. In einem zusammenfassenden Satz sagt sie: „Ich versuche aus jeder Abteilung das mitzunehmen, was mir bei meiner Arbeit als Sprecherin (*muḏīʿa*)[525] beim Fernsehen nützt“ [Seg. 2]. Der „Nutzen“, mit dem sie die Arbeit in den unterschiedlichen Abteilungen begründet, ist der „Liebe“ zu ihrer Arbeit als Sprecherin untergeordnet.[526]

Noch ziemlich zu Anfang des Gesprächs stellte Raniya Fragen, die die strukturellen Bedingungen der Arbeit an diesem Ort betrafen. Die erste der Fragen ist unverständlich, da der Monitor sie übertönte, doch die Antwort zeigt, dass es um späte Arbeitszeiten geht.

Raniya: ((Frage unverständlich, da Monitor sehr laut.))

Amina: Manchmal sitze ich bis nachts, bis nachts um zehn Uhr. Das ist an normalen Tagen, nicht im gesegneten Monat Ramadan [Seg. 3].

525 Amina benutzt als Bezeichnung für diese Funktion sowohl das Wort *muḏīʿa*, mit „Sprecherin“ übersetzt, als auch das Wort *muqaddima*, mit „Moderatorin“ übersetzt. Sie werden weitgehend synonym verwendet.

526 Bei einem meiner Besuche in ihrer Familie zeigt mir Amina ihr Fotoalbum. Auf vielen Fotos ist sie als Teenagerin zu sehen, die in eine Rolle mit Verkleidung und Maske geschlüpft ist. Dazu gehören auch männliche Rollen. Sie geben Zeugnis von ihrer Lust, sich zu verkleiden, sich in unterschiedlichen Rollen auszuprobieren und sich in diesen Rollen fotografieren zu lassen.

Raniya: (Hast du Probleme mit der Familie?)

Amina: Nein, was mich betrifft, nein. Solange ich bei meiner Arbeit bin, gibt es keinerlei Probleme [Seg. 4].

Späte Arbeitszeiten sind eine der strukturellen Eigenschaften der Arbeit beim Fernsehen, die für Frauen gesellschaftlich kaum akzeptiert werden. Ranyia bringt Amina mit der Frage in eine Position, in der sie die späten Arbeitszeiten legitimieren muss. Noch wenige Jahre zuvor war es in den meisten Familien üblich gewesen, dass Frauen von ihren nachmittäglichen Besuchen und Aktivitäten schon zum *maġrib*-Gebet bei Abenddämmerung zurückgekehrt waren. Nur der Fastenmonat Ramadan stellte für diese Regel eine Ausnahme dar. Auf die Frage, ob sie durch die späten Arbeitszeiten Probleme mit ihrer Familie habe, antwortet sie mit Hinweisen auf ihre Übereinstimmung mit den herrschenden Normen und den Anforderungen ihrer professionellen Rolle. Durch die Sätze: „[W]as mich betrifft“, und: „Solange ich bei der Arbeit bin“, weist sie darauf hin, dass ihre Familie die späten Zeiten lediglich der Arbeit wegen toleriert und dass sie nicht generell nach Hause kommen darf wann sie will. Das impliziert, dass ihre Eltern auf die Sittlichkeit der Tochter achten und sie beschützen. Durch diese Formulierungen platziert sie sich und ihre Familie innerhalb der gesellschaftlichen Normen und gibt einer Konformität und Übereinstimmung mit den dominanten gesellschaftlichen Werten Ausdruck.

Der Konflikt zwischen den Anforderungen ihrer professionellen Rolle und den Anforderungen an eine unverheiratete Frau in der jemenitischen Gesellschaft wurde durch vielfältige strukturelle Bedingungen innerhalb der Institution Fernsehen verstärkt, die ich im Feld beobachten konnte. In den Aufnahmestudios gab es keine Garderobe und keine Schminkabteilung, und Amina musste sich Ecken suchen, in denen sie sich umziehen und schminken konnte. Ich filmte, wie sie sich nach der Moderation ihrer Musikwunschsendung hinter der offen stehenden Tür des Studios den *baltū* überzog, während ein Kollege ihres Vertrauens andere Männer am Betreten des Studios hinderte.

Ein weiteres strukturelles Merkmal, das die Arbeit von Frauen beim Sender erschwerte, war das Qat-Kauen der Männer in den Büros. Teile der nachmittäglichen Arbeitszeit wurden von einigen männlichen Angestellten in Form von Qatrunden verbracht. Dann saßen die Beamten nicht an ihren Bürotischen, sondern auf Matratzen zu

ebener Erde. Da eine Frau niemals eine männliche Qatrunde im Haus einer Familie betreten hätte und Qatrunden per Definition nach Geschlechtern getrennt waren, hatte das Betreten eines Büros, in dem gerade Qat gekaut wurde, für eine Frau unweigerlich einen kompromittierenden Charakter. Bei solch einer Grenzüberschreitung trug die Frau den moralischen Schaden. Doch nicht nur das: Natürlich waren diese Qatrunden auch semiformelle Arbeitssitzungen, von denen Frauen kategorisch ausgeschlossen waren. Dies trug maßgeblich dazu bei, dass die Institution Fernsehen zu einem Setting wurde, in dem es eine Frau eigentlich nicht geben durfte. Das ist möglicherweise auch einer der Faktoren, warum die Aktivistinnen die Institution Fernsehen sprachlich immer wieder als männlichen Ort konstruierten (siehe zum Beispiel S. 189).

Vor dem Hintergrund dieser strukturellen Merkmale beim Fernsehen wird deutlich, dass die Arbeit in der Sichtungsabteilung für Amina auch eine Möglichkeit darstellte, in der Fernsehstation einen Ort zu haben, an dem sie zwischen den Sendungen Wartezeit überbrücken und sich aufhalten konnte. Was die Arbeit als Moderatorin an Legitimität vermissen lässt, konnte sie bei der Arbeit in der Sichtungsabteilung durch ein Höchstmaß an Anpassung kompensieren.

Amina benutzt unterschiedliche Strategien, um ihre Arbeit beim Fernsehen zu legitimieren. Im folgenden Zitat fällt auf, dass sie das, was sie bemängelt, auf positive Weise ausdrückt:

> Ich meine, unsere Gesellschaft ist nicht bis zu diesem Grade verschlossen. Unsere Gesellschaft bringt möglicherweise einigen arbeitenden Frauen ein wenig Verständnis entgegen, besonders in einem Bereich wie unserem Fernsehbereich wird, denke ich, unsere Arbeit immer weitergehen, besonders bei bestimmten Angelegenheiten, bei bestimmten Anlässen ist unsere Arbeit über alle Maßen intensiv. Und ich denke, die jemenitische Gesellschaft wird manchmal den arbeitenden Frauen Verständis entgegenbringen, besonders in diesen Bereichen. Doch natürlich nicht die ganze Gesellschaft, einige Einzelpersonen der Gesellschaft [Seg. 5].

Anstatt „nicht sehr offen“ sagt sie „nicht bis zu diesem Grade verschlossen“. Anstatt „ ... unsere Gesellschaft bringt arbeitenden Frauen fast kein Verständnis entgegen“ sagt sie „bringt möglicherweise […] ein wenig Verständnis entgegen“ u.s.w. Sie legitimiert die Arbeit nur durch „bestimmte Anlässe“, bei denen der Sender auf Frauen angewiesen ist und nicht auf sie verzichten kann. Daher würde die Arbeit „immer

weitergehen“. Die geringe gesellschaftliche Akzeptanz für Frauen beim Fernsehen wird auch von einem Großteil der männlichen Kollegen mit aufrecht erhalten, wie Amina an anderer Stelle sehr deutlich zugibt: „Es gibt vielleicht Kollegen, die mit dir gut zusammenarbeiten, aber ich denke nicht, dass es Männer gibt, die in ihrem Innersten von der Arbeit der Frau beim Fernsehen überzeugt sind, außer einer sehr sehr kleinen Minderheit“ [Seg. 13].

Raniya fragt weiter nach den strukturellen Bedingungen des Arbeitens von Frauen beim Fernsehen, nun mit Fokus auf den Genderaspekt.

> Raniya: (Und die Zusammenarbeit (*taʿāmul*) der Frau mit den Kollegen?/ Du mit Deinen Kollegen?)
>
> Amina: Unsere Zusammenarbeit ist völlig normal. Und übrigens. Als ich in dieser Abteilung anfing, war ich die Einzige / war ich die einzige Frau unter einer großen Menge Kollegen, Männer, alles Männer. Doch natürlich sind sie alle Studierte, Gebildete, Absolventen der Universität. Keiner kommt in diese Abteilung ohne Universitätsabschluss. Alle sind verständnisvoll, alle sind sehr gute Menschen – in dieser Abteilung. Jetzt, kürzlich, ist ein zweites Mädchen (*bint*), ein zweites Mädchen (*fatāt*) zu uns gekommen.
> Wir sind jetzt gerade mal zwei Mädchen (*fatātayn*) unter einer großen Ansammlung männlicher Kollegen. Doch natürlich ist die ganze Zusammenarbeit in dieser Abteilung gut [Seg. 7].

Ihr Versuch auszuführen, wer hier nun mit wem zusammenarbeitet, zeigt, wie kompliziert es ist, das „Zusammensein“ von Männern und Frauen beim Namen zu nennen. Zunächst bezeichnet sie sich als „Frau unter Kollegen“, die „Männer, alles Männer“ sind. Hat sie zur Benennung der Geschlechterdifferenz zunächst zwischen „Frauen“ und „Männern“ unterschieden, konkretisiert sie „Frau“ sofort mit der Selbstbezeichnung *fatāt*, die auf den unverheirateten, jungfräulichen Status hinweist.

Daran zeigt sich abermals, wie funktional und pragmatisch der Begriff *taʿāmul* ist. Amina beginnt ganz schlicht mit: „Unsere Zusammenarbeit ist völlig normal.“ An die Frage nach der Zusammenarbeit (*taʿāmul*) knüpft sie mit einem Pionierinnengeist an, den sie konkret an ihrer eigenen Arbeit in der Abteilung festmacht. Sie hebt positiv hervor, dass sie über lange Zeit in dieser Abteilung die „einzige Frau“ war. Ziehe ich das Bildmaterial für die Interpretation hinzu, so kann ich ihrer Mimik Stolz und Freude entnehmen. Sie endet auch mit einem Hinweis auf *taʿāmul*: „(N)atürlich ist die ganze

Zusammenarbeit in dieser Abteilung gut.“ Der Begriff *taʿāmul* (Umgang, Zusammenarbeit) erleichtert also auch ihr, wie zuvor schon der Dichterin und den Aktivistinnen, über ihren Arbeitsplatz als einen Ort zu reden, an dem sie mit Männern zusammen arbeitet.

Der gute (An-)Blick

Im weiteren Gespräch ging es um Aminas Rolle als Moderatorin. Dabei schälten sich bestimmte Spannungs- und Konfliktfelder heraus.

Raniya: Gut. Was fühlst Du ( ) zum Beispiel (die Frau) / Die Arbeitsbereiche unterscheiden sich. Ihr [f. Pl.] Blick unterscheidet sich auch ((Frage nicht gut verständlich)).

Amina: Hmm, von welcher Seite denn?

Raniya: (Von der Seite des Fernsehens, der Blick auf die Frau, die zum Beispiel als Ärztin arbeitet, und auf die Frau, die beim Fernsehen arbeitet.) ((Frage nicht gut verständlich.))

Amina: Der Frau selbst, der Blick der Frau oder der Gesellschaft?

Raniya: Es gibt einen Unterschied zwischen dem Blick der Hausfrau, der Ärztin oder der, die beim Fernsehen arbeitet.

Amina: Ja, sicher. Es gibt einen kleinen Unterschied, denn unsere Gesellschaft ist immer noch ein bisschen verschlossen.
Das Mädchen, das beim Fernsehen arbeitet, ist auf einen bestimmten Rahmen festgelegt, sie hat einen bestimmten Rahmen. Wir versuchen / wir, die beim Fernsehen arbeiten, versuchen, so weit es geht,
uns nicht mehr als nötig zu öffnen. Wir versuchen,
eine bestimmte Laufbahn in unserem Leben zu bewahren, versuchen,
an den Gebräuchen und Traditionen festzuhalten, soweit es geht.
Besonders an den richtigen Gebräuchen und Traditionen, die zu unserem wahren islamischen Glauben passen.
Wir versuchen, so weit es geht, an ihnen festzuhalten, damit wir unserer jemenitischen Gesellschaft einen guten Blick bringen, dass,
um Gottes Willen das Mädchen, das beim Fernsehen arbeitet,
sie ist ein normales Mädchen, wie jede Ärztin, Ingenieurin
und so weiter …, das heißt, sie unterscheidet sich nicht von ihnen,
oder **weicht** nicht von der Gesellschaft ab [Seg. 8].

Amina bestätigt, dass es einen Unterschied gibt, wie Raniya es mit ihrer Frage suggeriert, zwischen der Frau, die beim Fernsehen und der die in anderen Arbeitsbereichen beschäftigt ist, zum Beispiel als Ärztin oder Ingenieurin. Sie begründet ihn damit, dass die Gesellschaft „immer noch ein bisschen verschlossen" sei. Und obwohl sie die Ursache in der Gesellschaft und ihrer Verschlossenheit sieht, beschreibt oder kritisiert sie im Folgenden nicht die Blicke der Mitglieder der Gesellschaft *auf* die Frau, sondern ihr eigenes Handeln als „Mädchen", das beim Fernsehen arbeitet.

Das Mädchen (*fatāt*) „ist auf einen bestimmten Rahmen festgelegt" (*ʿalaiha iṭār muʿaiyin*) und „hat einen bestimmten Rahmen" (*laha iṭār muʿaiyin*). Diesen „Rahmen" bezieht Amina nicht nur auf sich, sondern auf die „Mädchen" beim Fernsehen im Allgemeinen. Der Verschlossenheit der Gesellschaft stellt sie ihren Versuch entgegen, sich „nicht mehr als nötig zu öffnen". Öffnung erscheint hier ein notwendiges Übel, das sie so weit wie möglich eindämmen will. Die eingeschränkte „Öffnung" betrifft nicht nur das Erscheinungsbild im Fernsehen, sondern das ganze Leben, zum Beispiel das Einhalten einer „bestimmten Laufbahn" und das Festhalten an den Gebräuchen und Traditionen „soweit es geht." Sie präzisiert, dass es ihr um die Gebräuche und Traditionen geht, die zu dem „wahren islamischen Glauben" passen. Während „Gebräuche und Traditionen" oft als etwas diskutiert werden, das den „wahren Glauben" korrumpiert (siehe Abschnitt „Rechte und Religion" in der Filmsituation mit den Aktivistinnen), sind sie hier da, um ihn zu stützen. Gebräuche und Traditionen sind somit verhandelbar.

Amina schildert eine Kette von Versuchen und Anstrengungen, die das „Mädchen", das beim Fernsehen arbeitet, unternimmt. Sprachlich gibt sie durch „so weit es geht" und „nicht mehr als nötig" einer konstanten Herausforderung Ausdruck. Als Ziel formuliert sie: „[D]amit wir unserer jemenitischen Gesellschaft einen guten Blick bringen (...)." „Einen guten Blick bringen" (*naǧīb naẓara kwaysa*) mutet ungewöhnlich an, doch meint diese Redewendung den „Blick *der* Frau" als Eigenschaft des Objektes, auf das der Blick trifft. Hätte ich sinngemäß zum Beispiel übersetzt „ein gutes Bild von uns geben", wäre nicht deutlich geworden, was hier mit dem „Blick" passiert. Der Blick, den die „ein bisschen verschlossene" Gesellschaft auf die Frau wirft, wird von Amina nicht kritisiert, sondern sie bürdet sich die Last des guten (An-)Blicks selbst auf. Sie ist diejenige, die den „guten Blick bringen" muss. Die Möglichkeit der Erfüllung des

guten Blicks erklärt sie damit, dass „das Mädchen“ (*al-bint*), das beim Fernsehen arbeitet, ein „normales Mädchen“ (*bint ʿādīya*) ist, wie jede Ärztin, Ingenieurin oder andere.

Raniya schien in Zweifel zu ziehen, dass es den Moderatorinnen um das Festhalten an den „Gebräuchen und Traditionen“ ging. Ihre Nachfrage konkretisierte ein bestimmtes Element des „guten Blicks“, den „islamischen Schleier“:

Raniya: Wenn ich Dich fragen würde, ähh ((2s)) / wenn das so wäre, warum, Deiner Meinung nach, moderieren die Moderatorinnen der Sendungen oder Nachrichten nicht mit dem islamischen Schleier oder / da doch / ich denke / es gibt Einfluss / ich weiß nicht

Amina: ⌊**Ja**, ich werde es Dir sagen: Wir alle hoffen natürlich, auch ich als Fernsehmoderatorin, dass eines Tages **alle** Moderatorinnen beim jemenitischen Satellitenfernsehen den Schleier tragen müssen.
Das würde mich **sehr sehr glücklich machen** [Seg. 9].

Raniya hinterfragt Aminas Aussagen mit Verweis auf den „islamischen Schleier“ (*al-ḥiǧāb al-islāmī*). „Islamischer Schleier“ bedeutet in diesem Kontext eine Kopfbedeckung, bei der keine Haare hervorgucken und die auch nicht nur oben auf dem Haar aufliegt, sondern ein Kopftuch, das das Haar sorgfältig und vollständig bedeckt. Zum Tragen dieses „islamischen Schleiers“ gehört in der Regel auch, dass das Gesicht nicht geschminkt ist. Mit ihrer Frage impliziert Raniya, dass einige Frauen beim jemenitischen Fernsehen nicht den „islamischen Schleier“ tragen. Das schließt auch Amina ein, die immer ein wenig Haar hervorgucken lässt. Doch anstatt sich durch Raniyas kritische Nachfrage angegriffen zu fühlen, nickt Amina von Beginn der Frage an zustimmend und unterbricht Raniya mit herzlichem Nachdruck, als ob Raniya ihr aus der Seele spricht: „Wir alle hoffen natürlich [....] dass eines Tages alle Moderatorinnen [...] den Schleier tragen müssen.“ Es überrascht, dass sie einen konservativen Konsens vorschlägt. Sie sagt, diese Lösung würde sie „sehr sehr glücklich“ machen. Im folgenden Satz versucht sie, die Art der Verschleierung zu beschreiben, die zur Gesellschaft und zum Fernsehen passt:

> Doch, natürlich, können wir nicht / Unsere Gesellschaft, besonders das Fernsehen des Jemen – was soll ich dir sagen – will weder, dass eine Frau zu verschleiert ist – nicht die Gesellschaft, sondern das jemenitische Fernsehen – noch, dass sie zu unverschleiert ist… [Seg. 9].

In diesem Satz will sie „die Gesellschaft“ und „das Fernsehen“ als Subjekt zusammenfassen, doch es gelingt ihr nicht. Es lässt sich verbal keine Einheit von Gesellschaft *und* Fernsehen bezüglich des islamischen Schleiers konstruieren. Sie muss die „Gesellschaft“ aus der Gleichung herausnehmen und redet über das Fernsehen weiter. Es geht darum, wie die Moderatorin beim jemenitischen Fernsehen erscheinen soll:

> … Sie soll weder völlig offenes Haar haben, noch total verschleiert sein. Es soll ein bestimmter Anblick sein, ein mittlerer. Doch die Ansichten unterscheiden sich, die Abteilungsleiter haben da unterschiedliche Ansichten. Es gibt Abteilungsleiter, die bevorzugen, dass die Frau völlig emanzipiert ist und dass sie mit ihrem Haar ist, da es ja ein jemenitischer Satellitenkanal ist. Ein anderer Abteilungsleiter nicht. Er will, dass die Moderatorin den islamischen Schleier trägt, da unsere Gesellschaft eine islamische Gesellschaft ist. Es kommt darauf an. Und es gibt einige, die wollen, dass die Moderatorin dazwischen ist, dass erstens ihre Aufmachung gut ist und sie gleichzeitig nicht den ganzen Schleier abnimmt. Besonders die Kleider bei uns / das ist eine Sache, über die wir uns einig sind beim jemenitischen Satellitenfernsehen: Die Kleider müssen schamvoll sein. Es gibt **keinen** Abteilungsleiter beim Fernsehen, der bevorzugt, dass die Moderatorin emanzipiert ist mit der Kleidung [Seg. 9].

Amina versucht, einen akzeptierten und erwünschten Mittelweg der Verschleierung zu beschreiben. Von einer Beschreibung der Mitte (weder zu verschleiert noch zu unverschleiert) über einen Ausschluss der Extreme (weder völlig offenes Haar noch total verschleiert) zerfällt schließlich selbst der Konsens innerhalb des Fernsehens, denn „die Abteilungsleiter haben da unterschiedliche Ansichten“.

Durch „Abteilungsleiter“ wird das Fernsehen jetzt wieder als Institution ausgewiesen. Als Institution hat das Fernsehen eine Eigendynamik, innerhalb derer unterschiedliche Kräfte an den Moderatorinnen zerren, die durch die Leiter der Abteilungen personalisiert sind. Die unterschiedlichen Präferenzen der Abteilungsleiter weist Amina klar aus. Auf der einen Seite steht die Frau, die „völlig emanzipiert“ (*mutaḥarrira ḫālaṣ*)[527] und „mit ihrem Haar“ (*bi-šaʿrihā*) ist, weil es sich ja um den jemenitischen Satellitenkanal handele. „Satellitenkanal“ steht hier für eine Kultur für sich, die nach eigenen Regeln funktioniert. Auf der anderen Seite steht die Frau mit dem islamischen Schleier. Der islamische Schleier steht dabei für das Eigene, das einen Gegenpol zur Satellitenkanal-Kultur bildet. Das Spannungsfeld von „(An-)Blicken der Frau“, in dem Amina sich in ihrer Rolle als Moderatorin positionieren und präsentieren muss, ist

527 Emanzipiert: *mutaḥarrira*, wörtlich „sich befreiend“.

hiermit abgesteckt. Sie selbst scheint eine mittlere Position in Anspruch zu nehmen, auch dieses wieder eine Position, die von männlichen Abteilungsleitern vertreten wird: „dass erstens ihre Aufmachung (*maẓhar*) gut ist und sie gleichzeitig nicht den ganzen Schleier abnimmt“. Das klingt nach einem naheliegenden Kompromiss. Dennoch entlässt dieser sie nicht aus dem Dilemma, für viele Menschen in der Gesellschaft mit den Konventionen des „islamischen Schleiers“ zu brechen und bestimmten Abteilungsleitern für die Moderation bestimmter Programme dennoch nicht entschleiert genug zu sein.

Doch dieses Segment endet nicht mit diesem an ihr zerrenden Spannungsfeld, sondern mit der Schilderung eines Konsens: Alle seien sich einig, dass die Kleidung „schamvoll“ (*muḥtašima*) sein müsse, im Gegensatz zu „emanzipiert“. Die negative Konnotation emanzipatorischen Vokabulars ist in den Ausführungen zur Aufmachung der Moderatorin nicht zu übersehen: „Öffnung“ nur so weit wie nötig; „völlig emanzipiert mit ihrem Haar“ als übertriebenes Extrem; Konsens bei der Ablehnung „emanzipierter Kleidung“. Amina distanziert sich explizit von feministischen oder emanzipatorischen Formulierungen. Sie betont vielmehr ihre Zustimmung zu konservativen Kleidungsnormen wie dem islamischen Schleier und der schamvollen Kleidung. Es ist kein Zufall, dass sie auf diesem Konsens und dieser Zustimmung zu konservativen Normen endet. Auch wenn diese im Widerspruch zu ihrer eigenen Aufmachung zu stehen scheinen. Denn Amina lässt meist ihr Haar unter dem Schleier hervorgucken, sie färbt und frisiert das hervorguckende Haar auffällig und schminkt sich stark – obwohl sie von sich sagt, sie trage grundsätzlich nur leichtes Make-up [Seg. 11]. Ähnlich wie bei der Metapher des „weißen Blattes“ bei den Aktivistinnen (S. 216ff) wird auch hier wieder das Zuviel an Visuellem verbal gezähmt.

Vielleicht ließ Raniya deshalb bei der Schleierfrage nicht locker und fragte noch einmal nach, ob die Verschleierung nicht eine Frage der persönlichen Freiheit sei. Amina antwortete:

> Doch die Verschleierte ist hier **leider** an bestimmte Sendungen gefesselt. **Manchmal**, nicht immer. Doch manchmal ist sie an bestimmte Sendungen und einen bestimmten Rahmen gefesselt, an Sendungen / ich weiß nicht ... Wir haben keine festen Regeln, doch so ist es eben, es ist so übernommen worden. Die Verschleierte bekommt einen bestimmten Rahmen und folglich bekommt sie bestimmte Sendungen [Seg. 10].

Sie schildert, dass die Verschleierte auf bestimmte Sendungen beschränkt ist. Gemeint ist, dass andere Sendungen nur Unverschleierte bekommen.[528] Der beschränkte Zugang zur Moderation bestimmter Sendungen rührt also nicht daher, dass es ihr aus sittlichen oder religiösen Gründen verboten ist, bestimmte Programme zu moderieren. Vielmehr gehen die Abteilungsleiter, die für Musikwunschsendungen oder Quizshows zuständig sind, davon aus, dass eine Frau mit Kopftuch nicht attraktiv genug ist und eine unverschleierte Moderatorin mehr Erfolg verspricht.[529] Bei aller Lust, sich zu zeigen, zu verkleiden, zu verwandeln und zu präsentieren, sind die beim Satellitenfernsehen nötigen Vorstöße der „Öffnung" so gefährlich für den eigenen Ruf und den der Familie, dass Amina sich leidenschaftlich die einheitliche Norm eines „islamischen Schleiers" für jemenitische Moderatorinnen herbeiwünscht. Damit würde sie dem zerrenden Kräftefeld zwischen offenem Haar und islamischem Schleier entkommen.

Raniya stellte gezielt eine Frage nach dem Einfluss anderer arabischer Kanäle. Aminas Antwort darauf fügt dem, was die Aktivistinnen zu „Einfluss" gesagt haben, eine neue Nuance hinzu.

Raniya: Nimmst Du einen Einfluss von anderen Kanäle wahr,
von Kanälen wie
Future oder *LBC*?

Amina: Was mich betrifft oder was die Moderatorinnen des Satellitenfernsehens im Allgemeinen betrifft?

Raniya: Was alle Moderatorinnen betrifft. ( )

Amina: Ich glaube nicht. Ich denke, dass die Moderatorinnen des jemenitischen Satellitenfernsehens von einer eigenen Kategorie sind. Ich denke nicht, dass sie irgendeiner Modera**torin** auf irgendeinem anderen Kanal ähneln. Sie haben ... was soll ich sagen? Sie haben ihre eigenen Meinungen, ihre eigenen Ideen, ihre eigene Art zu moderieren. So ist bekannt, dass dieses eine jemenitische Moderatorin ist. Wir haben einen besonderen Charakter. Ich denke, so ist das. Ich glaube nicht, dass es bei uns einen Moderator

528 Bei anderer Gelegenheit sagte Amina mir einmal, sie müsse ein bisschen Haar zeigen, da man sie sonst nur Kinderprogramme und religiöse Programme moderieren ließe.

529 Offenes Haar trug zur Zeit der Feldforschung nur die absolute Minderheit der Moderatorinnen. Hauptsächlich war da Sunya, die aus Aden stammte. Sie war nach der Vereinigung der beiden Jemen vom adenitischen Fernsehen in die Hauptstadt gekommen. So konnte ihre Aufmachung durch ihre Herkunft erklärt werden. Wie es um die Akzeptanz ihres offenen Haares bei einer sanaanischen Zuschauerin stand und entlang welcher Linien es diskutiert wurde, wird in „Die Mündigkeit der Zuschauerin" thematisiert werden.

> oder eine Moderatorin gibt, der versucht, zu imitieren ähh / Oder wenn es das **gibt**, dann ist das eine Abweichung, dann sind das vielleicht ein oder zwei Moderatoren – nicht viele ((2s)) [Seg. 12].

Raniya fragt nach dem Einfluss anderer arabischer Kanäle und nennt dabei die beiden libanesischen Kanäle *LBC*[530] und *FutureTV*[531]. Wie schon zu Beginn von „Das Bild der Frau in den jemenitischen Medien" erwähnt, wurde mit der Einführung der Satellitenkanäle „das libanesische Modell zum Prototyp der Informationskultur"[532]. Die Frauenbilder im libanesischen Fernsehen zeichneten sich durch für die arabische Welt ungekannte Freizügigkeit aus, wie der Titel des Artikels, aus dem das Zitat stammt, erahnen lässt: „Mit farbigen Gesichtern und nackten Dekolletés". Amina pocht auf eine kategorische Abgrenzung von den Libanesinnen. Vielleicht ist es kein Zufall, dass sie in ihrer Antwort sogar das Wort „Einfluss" nicht wieder aufnimmt, sondern meidet. Sie erwehrt sich dem Vorwurf der Imitation, indem sie sagt, dass sie ihre eigenen Ideen, ihre eigene Art zu moderieren und ihren unverwechselbaren Charakter hätten. Diese Abgrenzung und die Leugnung jeglichen Einflusses scheint eine Notwendigkeit zu sein, obwohl selbst im Jemen, in dessen Hauptstadt es so gut wie keine unverschleierten Frauen gibt,[533] dennoch Unverschleierte die Quizshows moderieren.

Hier, wo es um Aminas eigene Rolle geht, gibt es kein Abwägen von positivem und negativem Einfluss des Satellitenfernsehens, wie es bei den Aktivistinnen der Fall war. Amina artikuliert das Gewicht, das auf den Moderatorinnen liegt, der Übermacht der Kanäle etwas Eigenes entgegenzusetzen am eigenen Beispiel. Die Zerreißprobe, die das eigene Erscheinen betrifft, kommt also noch zu den strukturellen Problemen der Arbeit beim Fernsehen hinzu.

530 Wurde im August 1985 als die erste private Fernsehstation im Libanon gegründet. Die Station begann 1996 als Satellitenkanal zu senden, der zunächst den nahen Osten abdeckte und hatte sehr viel Erfolg. Sie repräsentiert den christlichen, maronitischen Flügel des Libanon.

531 *FutureTV* (*mustaqbal*) wurde im Februar 1993 gegründet und ist seit Oktober 1994 ein Satellitenkanal. Er wurde als muslimische Konkurrenz zu *LBC* gegründet.

532 Bāsalīm, *Bi-wuǧūh mulawwana wa ṣudūr ʿārīya* [Mit farbigen Gesichtern und nackten Dekolletés].

533 Hier möchte ich noch einmal daran erinnern, dass in Sanaa keine Frauen unverschleiert sind, außer vielleicht eine Handvoll. Das ist auch heute noch so.

6 Repräsentationen der Unsichtbarkeit

In diesem letzten Kapitel werden die Zusammenhänge zwischen Sichtbarkeit und öffentlichem Frauenbild weiter konkretisiert und herausgearbeitet – anhand einer neuen Filmsituation mit einer jugendlichen Filmzuschauerin und einer abschließenden Episode des Gesprächs mit den Aktivistinnen. In den bisherigen interpretierten Filmsituationen wurden die Protagonistinnen als Teil des „Publikums" im weiteren Sinne verstanden, als Menschen, deren Alltagswelt zu Hause oder im Beruf von den fremden Bildern der Satellitenkanäle und anderen Bildern meist ausländischer Herkunft mit geprägt wird. Sie wurden als in ihrem jeweiligen gesellschaftlichen Bereich Agierende behandelt, und zwar in den Bereichen Kunst (die Dichterin), Zivilgesellschaft (die Aktivistinnen) und Medienproduktion (die Moderatorin). Die vierte Filmsituation, die in diesem Kapitel neu vorgestellt wird, ergänzt diese nun um den Bereich der Medienrezeption. Sie stellt einen Kontrast zur vorhergehenden Detailstudie auf der Seite der Medienproduzent/innen dar, indem sie sich mit einer Person beschäftigt, die eine Adressatin der Maßnahmen ist, die in der Abteilung der Programmüberwachung vorgenommen werden. Es ist die einzige Filmsituation, die sich direkt auf einen *viewing context*[534] bezieht, und handelt sich um eine Interaktionssituation mit einer 16-jährigen Schülerin, die in ihrem Zimmer alleine fernschaut.

In Sanaa gab es ganz unterschiedliche *viewing contexts*, die für den Fernsehkonsum charakteristisch waren: Es gab die Qatrunden der Männer oder der Frauen im festlichen Salon, bei denen der Fernseher lief; Fernseher standen im Schlafzimmer des

534 Der *viewing context* (Kontext des Fernsehschauens) ist die favorisierte Forschungssituation in der Medienethnographie. Laut Abu-Lughod sind insbesondere Lull, Morley und Silverstone in ihren Studien für die Erforschung von *viewing contexts* eingetreten. Siehe Abu-Lughod, *Dramas of Nationhood*, S. 22.

Hausherrn oder der Hausherrin sowie in den Zimmern einzelner Familienmitglieder, die auch Wohnzimmercharakter hatten und in denen meist entweder die Mädchen oder die Jungen fernsahen. Ferngesehen wurde auch in Friseur- und Kosmetiksalons, wo manche viele Stunden verbrachten, sowie in Läden und Werkstätten. Vor den Fernsehern in den Schaufenstern der Geschäfte bildeten sich Ansammlungen von Männern, die guckten und debattierten. Des weiteren konnten in den Zimmern einiger Hotels Erotikkanäle, die normalerweise verschlüsselt waren, angeschaut werden. Männer hatten dort auch mit verschleierter Damenbegleitung Zugang, wenn sie eine eheliche Beziehung ausweisen konnten. Satellitenfernsehen wurde also in ganz unterschiedlichen Räumen und Konstellationen geschaut. Nur einer dieser vielen unterschiedlichen *viewing contexts* kommt hier vor.

Der beliebteste *viewing context* unter Medienethnograph/innen ist das gemeinschaftliche Fernsehschauen im Kreise der Familie.[535] Doch diese klassische Situation des Fernsehschauens ist im jemenitischen Kontext der Geschlechtertrennung weniger verbreitet und weniger selbstverständlich. Ich erinnere an die Vereinzelung der Familienmitglieder in der Satellitenära, die Bāsalīm beschreibt.[536] Beim Fernsehschauen beziehen sich Elemente der Blickordnung (Blickverbote aufgrund von Gender- oder Generationsunterschieden) auch darauf, ob Inhalte und Darstellungen gemeinsam betrachtet werden können. Darauf spielte auch die Karikatur zu Beginn der Einleitung an, die Reibungsflächen zwischen dem Raum, in dem ferngeschaut wird, und den „Räumen der Fernsehbilder" thematisierte.

Das Kapitel endet jedoch nicht mit einer Rezeptionssituation. Neben der Versprachlichung des Gesehenen im öffentlichen Raum ist für den Umgang mit Bildern auch die körperliche Umsetzung in ein eigenes öffentliches Bild von Belang. Dieses formulieren die Aktivistinnen am Ende des Gesprächs aus, wenn sie über eigene Fernsehauftritte berichten. Während die Schülerin sich diskursiv-kritisch mit den Bildern des Satellitenfernsehens auseinandersetzt, findet eine Zuspitzung auf das „eigene Bild" –

535 Siehe dazu folgende medienethnographische Bücher: James Lull (Hg.), *World Families Watch Television*, 1988; James Lull, *Inside Family Viewing: Ethnographic Research on Television's Audiences*, 1990. Auch bei Gillespie ist das Fernsehschauen mit der Familie das dominante *Viewing*-Schema. Marie Gillespie, *Television, Ethnicity and Cultural Change*, London u. New York, 1995 (siehe zum Beispiel S. 215, Appendix 10).

536 Bāsalīm, *Bi-wuǧūh mulawwana wa ṣudūr ʿārīya* [Mit farbigen Gesichtern und nackten Dekolletés].

unter Einsatz des eigenen Körpers – in der Schilderung des Fernsehauftritts der Aktivistinnen statt.

6.1 Die jugendliche Zuschauerin – Filmsituation 4

Dieses Unterkapitel ist der durch die Fernsehkanäle zappenden jugendlichen Fernsehzuschauerin Maryam gewidmet. Als wir uns in dieser Filmsituation befanden, war Maryam 16 Jahre alt und ging auf eine Mädchenschule. Ihre Familie gehörte zu den Familien der alten städtischen Elite[537], die in einem der alten Hochhäuser aus Lehm in der Altstadt von Sanaa lebte. Sie bewohnte mit ihren Brüdern und ihren Eltern eine Etage dieses Hauses. Da sie das einzige Mädchen in der Familie war, hatte sie ein eigenes Zimmer mit eigenem Fernseher und Satellitenreceiver. Sehr oft sah sie in ihrem Zimmer alleine fern, besonders am Wochenende und während der Schulferien. Neben dem jemenitischen Kanal empfing sie – typischerweise – vielzählige andere arabische und außerarabische Kanäle.

Zum ersten Mal hatte ich sie getroffen, als sie 13 Jahre alt war.[538] Schon damals schaute Maryam an freien Tagen stundenlang fern und zappte durch alle Kanäle. Ich war von ihrem Spaß am Reden und Argumentieren begeistert und bewunderte ihre Eloquenz. Das aktuelle Gespräch führten wir in Maryams Zimmer, in dessen Mitte ein großes Bett stand, mit einem Fernsehgerät auf einem kleinen Regal im schmalen Durchgang zwischen dem Fußende des Bettes und der Wand. Das Zimmer hatte sehr hohe Wände, und oberhalb der Fenster, in den tiefen Außenwänden des Hauses, schmückten bunte *qamarīya*-Fenster den Raum, das sind in Gips gefasste, farbige Rosetten, die für die Architektur im Jemen charakteristisch sind.

An diesem Tag wollten wir gemeinsam eine Folge der ägyptischen Serie *Gesicht des Mondes*[539] (*waǧh al-qamar*) auf dem jemenitischen Satellitenkanal anschauen, eine der herausragenden Serien in diesem Ramadan. Sie erzählte die Familiengeschichte einer Fernsehmoderatorin und Mutter erwachsener Kinder, mit der ägyptischen Schau-

537 Das sind die Familien der *sāda* (Prophetennachkommen) und der *quḍā* (Rechtsgelehrten).
538 Maryam wurde bereits im Abschnitt „Exkurs: Gesichtsschleier und soziale Zeitlichkeit“ (3.1) eingeführt. Dort stellte ich dar, wie sich im Laufe unserer Bekanntschaft (im Alter von 13, 16 und 22) die Begründung ihrer Handhabung der Verschleierung veränderte.
539 Erstausstrahlung: Ramadan im November-Dezember 2000.

spielerin Fātin Ḥamāma in der Hauptrolle. Ich war mir sicher, dass Maryam automatisch beginnen würde, Analysen und Vergleiche herzustellen und meinungsstark zu kommentieren. Während wir auf den Beginn der Serie warteten, zappte Maryam von Kanal zu Kanal. Das letzte Zitat in diesem Abschnitt endet mit der Feststellung, dass die Folge an diesem Tag wohl ausfallen und die Serie nicht gezeigt würde. So ein Ausbleiben einer Sendung war nichts Ungewöhnliches. Man hatte keine Möglichkeit, sich in Tageszeitungen über das Fernsehprogramm zu informieren. Eine jemenitische Fernsehzeitung gab es nicht. Fernsehsendungen wurden zum Teil mit bis zu zweistündiger Verspätung ausgestrahlt.[540]

Die Kamera war in Richtung Bildschirm gerichtet, während das externe Mikrophon in Richtung Maryam zeigte, um ihre Stimme in den Fokus zu nehmen.[541] Da wir nur den Fernsehbildschirm filmten, hatte das Filmen etwas Beiläufiges. Viele Impulse für das Gespräch kamen nicht durch Fragen von mir, sondern waren Überraschungsresultate des Zappens. Es gab längere Gesprächspausen, in denen wir einfach nur das Geschehen auf dem Bildschirm verfolgten und keine von uns redete. Die Kamera lief währenddessen weiter. Der wesentliche Grund dafür, die Kamera nicht auf Maryam sondern ausschließlich auf den Fernsehbildschirm zu richten, war, dass Maryam in Jeans und T-Shirt vor dem Fernseher saß. Wahrscheinlich hätte sie zugestimmt, dass ich sie filme. Sie hätte sich dafür den langen schwarzen Mantel (*baltū*) übergezogen und das Haar verdeckt. Doch ich entschied, die Situation nicht auf diese Weise zu verändern und mich stattdessen mit Kamera und Mikrofon anzupassen. Im Unterschied zu den anderen Filmsituationen enthält dieses Material daher keine Hinweise auf Gesten und Gesichtsausdruck.

Diese Entscheidung war vor allem für den geplanten Dokumentarfilm relevant, denn so hatte ich anstatt eines Bildes der Protagonistin lediglich ihre Stimme, den Bildschirm und Ansichten des Zimmers zur Verfügung. Eine Person in einem Film zu etablieren, ohne dass man sie sieht, ist ein Wagnis, und ich wusste nicht, ob es funktionieren würde. Aufgrund der Notwendigkeit zur Anonymisierung in dieser Arbeit verzichtete ich schließlich auf den Dokumentarfilm. Bevor sich dies herausstellte, gab es

540 Kehrer, *Konzepte der Globalisierungsdebatte*, S. 52.
541 Die Filmemacherin Dorothea Grießbach war in dieser Situation dabei und übernahm die Aufnahme des Tons.

jedoch eine abendfüllende Rohschnittfassung, die auch öffentlich aufgeführt wurde. Maryam nur durch ihre Stimme einzuführen, funktionierte für die Zuschauer/innen, denn ihre Stimme war prägnant und lebhaft, ihre Rede fesselnd, und vielleicht trug sogar die Auslassung ihres Bildes zum Interesse des Publikums an ihrer Person bei. Dies erwähne ich an dieser Stelle, weil ich am Ende dieses Unterkapitels dieses Auslassen des Bildes als filmische Umsetzung von Unsichtbarkeit zu anderen Formen der Unsichtbarkeit in Bezug setzen werde.

Fremdbilder

Maryam schaute sich die unterschiedlichsten Sendungen an: Kindersendungen, Zeichentrickfilme wie Pokemon, Quizsendungen der arabischen Sender, Musiksendungen, Serien etc. Sie nutzte dabei das gesamte Spektrum der zur Verfügung stehenden Kanäle. Manche Sendungen schaute sie zusammen mit ihrer Familie an, und sie diskutierten zusammen darüber. Über andere sprach sie mit ihren Freundinnen in der Schule. Somit spiegelte ihr Diskurs auch gesellschaftliche Diskurse wider, wenn sie zum Beispiel Vorlieben nannte, Kriterien aufstellte oder zu Bewertungen kam, an denen sich Identifikation oder Abgrenzung ablesen ließen.

Nachdem ich die Kamera angeschaltet hatte, zu Beginn des Gesprächs, forderte Maryam mich auf, etwas zu fragen. Im Fernsehen lief gerade eine Serie auf dem libanesischen Kanal *MBC*. Ich erinnerte Maryam an eine frühere Unterhaltung über die Moderatorin Sunya. Diese stammte aus dem ehemals sozialistischen Aden und moderierte jetzt mit offenem Haar beim jemenitischen Satellitenkanal. Das war zu dieser Zeit rar. In diesem Ramadan bestritt sie zusammen mit einem männlichen Kollegen die Ramadan-Quizsendung. Zum offenen Haar trug sie den schwarzen Mantel (*baltū*), der zur Verschleierung gehört und außerhalb des Hauses getragen wird. An die frühere Unterhaltung über Sunya anknüpfend fragte ich Maryam:

I.L.: Du hast gesagt, dass es einen Unterschied gibt, ob der Kanal auf internationaler Ebene .../ ob er über Satellit oder nur im Jemen ausgestrahlt wird. Was ist der Unterschied?

Maryam: Schau, wenn jetzt nur im Jemen ausgestrahlt würde, würden die Leute tun, was sie wollen. Das Ministerium, das Medienministerium würde tun,

> was die Jemeniten wollen. Und die können die Moderatorin stoppen, denn sie ist keine Notwendigkeit. Jeder normale Moderator tut es auch [Seg. 1].

Maryam antwortet im Namen der „Leute", des jemenitischen Publikums. Wenn der jemenitische Kanal nicht international ausgestrahlt würde, dann würden die „Jemeniten" ihren Willen gegenüber ihrem Medienministerium durchsetzen und „die Moderatorin stoppen". Der Einsatz einer weiblichen Moderatorin erscheint hier lediglich ein Zugeständnis an internationale Gepflogenheiten. Angeregt durch die Erinnerung an Sunya, kritisiert Maryam nicht diese eine Moderatorin mit ihrem offenen Haar und wägt auch nicht offenes gegen bedecktes Haar ab. Sie stellt das Erscheinen von Moderatorinnen *überhaupt* in Frage: „Jeder normale Moderator tut es auch." Gründe müssen nicht *gegen* das offene Haar, sondern *für* die Moderatorin gefunden werden, denn sie ist „keine Notwendigkeit". Maryam etabliert so eine mögliche Abwesenheit von Moderatorinnen im jemenitischen Fernsehen als Normalität. Sie repräsentiert sprachlich den gesellschaftlichen Konsens einer Entbehrlichkeit von Moderatorinnen im jemenitischen Fernsehen im Allgemeinen, nicht nur derer mit offenem Haar.

Maryam führte diese Überlegungen zu den Moderatorinnen fort, verhedderte sich dabei jedoch zusehends bis zur Grenze der Verständlichkeit. Das ist bei ihren rhetorischen Fähigkeiten ungewöhnlich und daher eine Betrachtung wert:

> Doch solange wir auf internationaler Ebene senden und alle diese Kanäle und diesen Fortschritt gebracht haben, wenn die Leute sehen, dass es keine **einzige** Moderatorin mehr gibt (.), das ist selten, denn die meisten sind Moderatorinnen und / besonders, weil es nur eine oder zwei sind, neben den verschleierten. Keine außer einer. Und sie sagen dir, dass möglicherweise irgendein Staat, Sender oder die Leute selbst sagen: „Sind die rückständig?" oder „Haben die keine Frauen, die erscheinen?" oder / Und wirklich, es gibt keine Mädchen, die erscheinen können – aus dem Jemen. ((unterbrechende Stimme im Hintergrund)) Weil, wie ich dir gesagt habe, alle / es gibt keine, die im Fernsehen erscheint und sich so enthüllt, denn wir gehören zu den konservativen Staaten. Daher, wen sie schnappen können, den schnappen sie sich. Passt schon! Sunya erschien, obwohl sie weder beredt noch schön ist / Sie hat keine einzige Qualifikation ((mit lachender Stimme)). ((2s)) Verstehst du? [Seg. 1, 2]

Wieder führt Maryam bezüglich der Moderatorinnen im jemenitischen Satellitenfernsehen den Druck an, international anschlussfähig zu sein („…solange wir auf internationaler Ebene senden …"). Sie drückt dies auf eine spezielle Art und Weise aus: Wenn

es keine einzige (unverschleierte) Moderatorin mehr gibt, dann könnten „die“ (die Jemenit/innen) als rückständig bezeichnet werden – von irgendeinem Staat, einem Sender oder den Leuten selbst. Sie phantasiert über den Moment, an dem es „... keine einzige Moderatorin ...“ mehr geben wird. Die verschleierten klammert sie für einen Moment aus und zieht nur die unverschleierten in Betracht: „... weil es nur eine oder zwei sind, neben den verschleierten“. Wieder entsteht der Eindruck, dass durch vereinzelte Moderatorinnen mit offenem Haar die Notwendigkeit und die Möglichkeit der Existenz von Moderatorinnen im jemenitischen Fernsehen insgesamt in Frage gestellt werden: „Und wirklich, es gibt keine Mädchen, die erscheinen können – aus dem Jemen.“ Mit diesem kategorischen Satz gewinnt sie vorübergehend sprachlich wieder die Fassung, obwohl der Satz der Tatsache widerspricht, dass zum Zeitpunkt der Feldforschung 2000/2001 schon seit 25 Jahren Moderatorinnen beim jemenitischen Fernsehen arbeiteten, dass es in Sanaa seit 1991 eine universitäre Ausbildung für Moderatorinnen gab[542] und dass dieser Beruf, trotz aller Schwierigkeiten, vielen jungen Frauen äußerst attraktiv und begehrenswert erschien. Aus der Unmöglichkeit des Erscheinens schlussfolgert sie mangelnde Qualität und Professionalität: „Wen sie schnappen können, den schnappen sie sich.“ Auf Maryams konkretere Bewertung von Sunya, insbesondere im Vergleich zu ihrem männlichen Ko-Moderator, werde ich später zurückkommen.

Beide Zitate geben der Schwierigkeit Ausdruck, die Frauenbilder des Satellitenfernsehens in eigene Fernsehbilder von Frauen zu übersetzen. Dies erinnert auch daran, wie für die Aktivistinnen die Figur der Sekretärin mit offenem Haar kaum beschreibbar war und als „eine Sache, die es nicht gibt“ bezeichnet wurde.[543] Angesichts des Erscheinens von Frauen mit offenem Haar im jemenitischen Fernsehen, sei es als Moderatorin oder als Darstellerin in einer Serie oder einem Fernsehspiel, lassen sich also schon fast paradox erscheinende Gegenreaktionen feststellen: Für die Aktivistinnen war die Sekretärin mit offenem Haar schier nicht beschreibbar, und sie taten sie als nicht-existent ab. Maryam gibt bezüglich der weiblichen Moderatorinnen pauschal vor, diese seien nicht notwendig. Sprachlich festen Grund findet sie nur in der Leugnung der Möglichkeit des Erscheinens von Frauen mit offenem Haar im jemenitischen Fernsehen.

542 Bassalim, *Yemeni Media Directory*, S. 103.
543 Siehe Abschnitt „Die aufreizend Gekleidete mit offenem Haar“ in Kapitel 4.2.

Im Folgenden kommentierte Maryam spontan die Prüfpraxen des jemenitischen Fernsehens. Sie zappte zu einem Videoclip auf dem ägyptischen Sender *NileTV*, in einer Sendung namens *Take a Look*. Wir sehen zuerst das Close-Up einer Frau in schulter- und fast rückenfreiem kurzem Kleid, die vor einem Mann in einem Schaufenster stehen bleibt. Das nächste Bild zeigte die Perspektive des Mannes, die schöne Frau im Minikleid und mit langen offenen Haaren steht lasziv verbogen vor ihm und winkt ihm zu. Maryam nahm diesen Videoclip zunächst zum Anlass, darüber zu reden, dass manche Leute das Singen (*aġ-ġina*) im Ramadan verbieten. Sie sagte, ihre Familie „habe es nicht nötig", Musik zu hören, doch sie sprach sich gegen eine Überreglementierung durch ein Verbot aus. Der Clip lief weiter, und nach einer Gesprächspause von 27 Sekunden sagte sie:

Maryam: Schau, im Jemen, als sie dieses Lied brachten, (.) haben sie fortwährend alle diese Aufnahmen herausgeschnitten. (..) Und welchen Grund sagen sie dir? Dass sie Kleider bis hier trägt, dass sie kurze Kleider trägt... Weil / Bei uns in Sanaa schneiden sie manchmal (.) seltsame Sachen heraus. ((3s)) Wenn das Lied drei Minuten lang ist, schneiden sie zwei Minuten heraus und lassen nur eine Minute.

I.L.: Doch der Grund ist verständlich. Du gehst auch nicht auf die Straße und trägst Kleider so.

Maryam: ⌊Aber wenn ich etwas angucke, ist das anders als wenn ich es tue. Sicherlich tue ich so etwas nicht. Jeder muslimische Mensch sollte so etwas nicht tun, denn der Schleier ist eine Pflicht für jede Muslimin. Zum Beispiel ähm (.) zum Beispiel die Frauen aus *aš-šām*[544] tragen keinen Schleier. Das ist ein Fehler. Das ist bei ihnen nicht vollkommen, dass sie den Schleier nicht tragen oder dass das erlaubt ist. Nein. Denn der Islam ist bei mir und bei ihr gleich, also gibt es bei ihnen Mängel. Doch das / das bedeutet nicht, dass äh (.) das eine Sache ist (.), die der Moral widerspricht, wenn ich diese Sache angucke. Denn wenn die Leute schon vor mir laufen und so sind ((lachend)), werde ich gehen und ihre Köpfe abschneiden ((lachend))? Sowieso habe ich das nicht in meiner Hand. Sie sind schon im Fernsehen. Und außerdem ist die Strafe zwischen ihnen und Gott, nicht zwischen mir und ihnen. Außerdem schaue ich sowieso aus allen Kanälen an, warum nicht aus dem Jemen? [Seg. 4, 5]

544 Mit *aš-šām* bezeichnet sie den nördlichen Teil der arabischen Welt, in etwa das Gebiet von Syrien, Irak und dem Libanon, beziehungsweise die Satellitenkanäle aus diesen Ländern, vor allem aus dem Libanon.

Maryam sieht den Videoclip auf *Nile TV* und kommt ganz unvermittelt auf das „Herausschneiden“ von Aufnahmen zu sprechen, von dem bei der Moderatorin im vorherigen Kapitel die Rede war. Sie erinnert sich genau daran, wie der Clip auf dem jemenitischen Kanal gezeigt wurde und welche Aufnahmen dort herausgeschnitten waren. Ihre rhetorische Frage: „Und welchen Grund sagen sie dir?“, deutet darauf hin, dass es einen Diskurs über diese Praxis des Herausschneidens gibt. So ist ihr zum Beispiel das Entfernen kurzer Kleider als explizite Regel vertraut. Maryam distanziert sich von dieser Praxis, indem sie zum Beispiel sagt, sie würden „seltsame Sachen“ herausschneiden. Sie spezifiziert nicht weiter, was herausgeschnitten wird, sondern hebt lediglich auf das massive Stutzen der Länge des Clips ab. Sie argumentiert hier nicht in sittlichen oder politischen Kategorien, für die die Moderatorin Amina sich in unserem Interview stark gemacht hat, sondern in ästhetischen, die das Genre des Videoclips betreffen. Dass aus einem dreiminütigen Clip gefühlte zwei Minuten herausgeschnitten werden, scheint ihr der Sache nicht gerecht zu werden.

Daraufhin schlüpfe ich in die Gegenposition, indem ich eine Bresche für diese Praxis schlage und anmerke, dass auch sie selbst mit den Kleidern, die die Frau im Videoclip trägt, nicht auf die Straße gehen würde. Sie antwortet mit einer Unterscheidung zwischen „Anschauen“ und „Selbst-Tun“. Diese Unterscheidung ist mir als Westeuropäerin vertraut. Wenn ich einen Mord im Fernsehen sehe, ist das nicht verwerflich, zu töten wäre hingegen etwas völlig Anderes. Dennoch hat diese Unterscheidung zwischen Anschauen und Selbst-Tun hier einen anderen Akzent. Maryam bewertet Bilder nicht danach, was dort dargestellt wird, und was es mit ihr macht, wenn sie das anschaut, sondern sie nimmt eine moralische Bewertung der Muslimin vor, die dort erscheint. Diese Bewertung der Person der Darstellerin bezieht sich auf die Tatsache ihres Erscheinens im Fernsehen als solches. Dabei argumentiert sie nicht bildimmanent, sondern in Bezug auf die sozialen Räume und die Blickachsen, die sie als Zuschauerin nicht beeinflussen kann: „Sie sind schon im Fernsehen.“ Sie gibt dem sicheren Gefühl Ausdruck, dass „sie“ etwas falsch machen, das „wir“ richtig machen, ein Gefühl, das zu einer Quelle von Stolz und Selbstbestätigung wird.

Maryam scheint einerseits mit den Werten übereinzustimmen, die auch die Prüfpraxen motivieren. Andererseits findet sie es lächerlich, dass zum Beispiel die Frau im kurzen Kleid, die sie auf „allen Satellitenkanälen“ sehen kann, vom jemenitischen

Kanal herausgeschnitten wird. Ich wollte mehr darüber erfahren, was Maryam von der Praxis der Herausschneidens hielt, und hakte noch einmal nach:

I.L.: Was ist deiner Meinung nach der Grund dafür, dass sie die Aufnahmen herausschneiden?

Maryam: Es / Sie äh / Sie äh / Das ist eine Frage des **Glaubens**. Aber ich weiß nicht, warum sie das so machen. Da alle Satellitenkanäle so ausstrahlen und außerdem ist das nicht / berührt uns das nicht, weder unsere Ehre noch unsere Moral. Ich habe damit überhaupt nichts zu tun. Da sie mit der Mode gehen wollen und dem – wie heißt das noch – Fortschritt und [damit] keiner ( ) [sagt] dass wir rückständig sind. Die Leute, mal ehrlich, wenn sie einen Videoclip anschauen aus dem die Hälfte herausgeschnitten ist, und es ist ein Videoclip, der insgesamt nur drei Minuten lang ist, wer gläubig ist und wem es nicht gefällt, diese Aufnahmen anzugucken, wird sie gar nicht angucken. (..) Und wer sie gerne anguckt, wird sie angucken, wenn nicht vom Jemen, dann von irgendeinem anderen Kanal. Sie sind seltsam, wenn sie das so machen. Die Leute machen sich über sie lustig. Wir selbst lachen über den jemenitischen Kanal, wenn sie das alles herausschneiden [Seg. 6].

Für Maryam ist das Herausschneiden durch den Glauben begründet, leuchtet ihr aber nicht ein. „Alle Satellitenkanäle" würden den Clip wie *Nile TV*, also ungekürzt, ausstrahlen. Sie ist der Ansicht, dass gläubige Zuschauer, denen der Clip „nicht gefällt", ihn nicht anschauen werden. Wem der Clip gefällt, der sehe ihn auf nicht jemenitischen Kanälen. Sie betont weiter, dass die Ausstrahlung und das Anschauen solcher Bilder „weder unsere Ehre noch unsere Moral" berühren.

Doch Maryam kritisiert hier nicht nur das Herausschneiden, sondern auch die Gründe, warum so ein Clip überhaupt im jemenitischen Satellitenfernsehen ausgestrahlt wird: *Sie* – die „Medienproduzent/innen" – wollen mit der Mode gehen, mit dem Fortschritt, sonst würden die Jemenit/innen als rückständig bezeichnet werden. Das scheint für Maryam kein ausreichender Grund zu dafür sein, den Clip auf dem jemenitischen Kanal zu zeigen. Die Zuschauer/innen würden sich über die Form der Ausstrahlung nur lustig machen. Daher wäre es besser, ihn gar nicht auszustrahlen.

Die Prüfpraxen sind explizit und für alle wahrnehmbar. Selbst die jugendliche Maryam ist mit dieser Praxis vertraut, nimmt sie im Alltag des Fernsehschauens wahr und macht sich sogar darüber lustig. Darstellungen auf anderen Sendern, die lokalen sittlichen und religiösen Verhaltensweisen nicht entsprechen, konsumiert sie ohne Pro-

bleme. Sobald sie diese ausländischen Sendungen, Videoclips oder Serien jedoch mit herausgeschnittenen Aufnahmen und stark gekürzt sieht, gerät sie in ein Dilemma. Einerseits fühlt sie sich der Lächerlichkeit preisgegeben, andererseits will sie einige der Werte, in deren Dienste die Prüfpraxen stehen, verteidigen. Dieses Zusammenwirken von Kritik und Identifikation wird hier Gegenstand weiterer Betrachtungen sein.

Selbstbilder

Der Videoclip war zu Ende, auf dem Bildschirm erschien die Moderatorin der ägyptischen Musiksendung. Aufgrund ihrer Haltung zu der Praxis des Herausschneidens provozierte ich Maryam mit der Bemerkung, dass ihr der jemenitische Kanal doch eigentlich besser gefallen müsse als die anderen. Sie unterbrach mich: „Das ist nicht zwingend“ [Seg. 7]. In diesem Moment kam Maryams Mutter mit der Nachricht ins Zimmer, dass der saudische Kanal live zur *ʿumra*[545], der „kleinen Pilgerfahrt“ in Mekka, geschaltet hätte. Die Mutter machte eine Bemerkung darüber, dass wir „Ägypten“[546] anschauten, woraufhin Maryam abwiegelte, wir seien nur am Zappen. Ägyptische Filme und Serien waren in Sanaa zwar populär, doch das wurde oft nicht zugegeben.[547] Einige Zeit betrachteten wir die Bilder aus Mekka, während Maryam mir einen ausführlichen Vortrag zur *ʿumra* hielt. Schließlich zappte sie weiter zum jemenitischen Kanal, auf dem gerade eine Animation den nächsten Werbeblock einläutete. Dass im Werbeblock unverschleierte Frauen selbstverständlich auftauchten, ohne der Rede wert zu sein, werde ich später in diesem Unterkapitel noch behandeln.

Maryam griff nun meine Provokation, ihr müsse der jemenitische Kanal doch besonders gefallen, wieder auf und sagte zu mir: „Wir haben für dich den jemenitischen Kanal gewählt. Du hast gesagt, ich muss stolz auf unseren ‚Jemen‘ sein“ [Seg. 8]. Den zweiten Satz sagt sie ironisch lachend. Das Wort „stolz“ habe ich in der Frage nicht benutzt, sie bezieht sich damit also auf andere, ähnliche Diskurse.

545 Die *ʿumra* ist die sogenannte „kleine Pilgerfahrt“ nach Mekka, die während des Ramadan von Millionen von Pilger/innen unternommen wird. Die Bilder zeigten Menschenmassen, die um die Kaaba ziehen.

546 Hier und im weiteren Text werden immer wieder auch die umgangssprachlichen Kurzbezeichnungen für die Fernsehkanäle wiedergegeben, wie „Ägypten“ oder „Sanaa“.

547 Eine Kosmetikerin stellte mir auf dem kleinen Fernsehgerät in ihrem Salon die Satellitenkanäle vor, die sie empfangen konnte. Auf dem ägyptischen Kanal küsste sich gerade ein Paar. Sie lachte kurz verlegen auf und sagte: „Ägypten – das gucken wir im Jemen nicht viel.“

Über die nächsten vier Segmente hinweg entwickelte sie ihre Gedanken zum jemenitischen Kanal. Ihr Redefluss kam einem Rundumschlag ihrer Einschätzung des jemenitischen Fernsehens gleich. Sie begann mit der Erinnerung an ein Streitgespräch mit einer Freundin und streifte danach eine Fülle von Kriterien, nach denen sie die Qualität des Fernsehens maß. Sie steigerte sich immer mehr in diesen Diskurs hinein.

> Übrigens, meine Freundin und ich haben einmal über dieses Thema gestritten.
> Ich erzähle ihr über die Sendung *Wer gewinnt die Million?* auf *MBC*.
> Ich erzähle ihr, dass die Sendung großartig ist und so. Sie sagte: „Ich schaue sie nicht an. Ich schaue nur Sendungen des „**Jemen**“[548] an.“ Ich fragte sie: „**Warum**?“, sie sagte: „Die sind schön.“ Ich sagte zu ihr: „Willst du die Wahrheit?
> Es gibt bei uns keine schöne Sendung, meiner Meinung nach.“
> Sie sagte: „Ich ... / Wir müssen auf unseren stolz sein“. Ich sagte ihr:
> „Ich bin auf das Richtige stolz, nicht auf **irgend**eine Sache.“ Außerdem, wer hat gesagt, dass ich, weil ich Jemenitin bin, unbedingt / Ich bin nicht **fanatisch**, nicht von den Stämmen und nicht – wie soll ich sagen – voreingenommen, dass, weil ich Jemenitin bin, ich alles Jemenitische als schön betrachte. Nein!
> Ich ... / So wie ich kritisiere, kritisiere ich alles. Ich darf nicht die anderen kritisieren, während wir Fehler haben. Da ich super kritisieren kann und es mir gefällt zu kontern und so, opponiert man eben gegen alles.
> Ehrlich, ich sehe keine schöne Sendung im Ram / weder im Ramadan noch außerhalb des Ramadan in „Sanaa“. Weil sie nichts gut machen. Selbst wenn sie einen guten Moderator haben, sagen wir, eine starke Persönlichkeit, logisch, passend für den Bildschirm, setzen sie ihn nicht am **passenden** Platz ein, kann er eventuell mit den Leuten nicht gut umgehen [Seg. 8].

Eine Freundin habe ihr gesagt, sie hätten die Pflicht, auf „den Jemen“ stolz zu sein. Die Freundin habe gesagt, dass sie nur Sendungen „des Jemen“ anschaue und als Grund angegeben, dass diese schön (*ḥālī*) seien. Maryam zitiert die Freundin mit einem Argument aus der Kategorie des *Gefallens*. Über die Haltung der Freundin erfahren wir nur aus zweiter Hand. Doch die arabischen Kanäle nicht anzuschauen und nur den Kanal „Jemen“ anzusehen, scheint zumindest eine Haltung zu sein, die von manchen Leuten diskursiv vertreten wird. Vielleicht bestimmt die Familie diese Haltung, vielleicht geben Eltern oder ältere Familienmitglieder sie an Kinder und Jugendliche weiter. Da es im jemenitischen Programm relativ wenig Eigenproduktionen gibt, insbesondere was Spielfilme und Serien angeht, könnte diese Haltung jene Motivationen widerspiegeln, mit denen auch in der Sichtungsabteilung (Kapitel 5.2) gearbeitet wird.

548 Hier meint sie den Fernsehsender und benutzt dafür die umgangssprachliche Kurzbezeichnung.

Maryam distanziert sich massiv von dieser Position ihrer Freundin und gibt sehr selbstbewusst ihrer eigenen kritischen Haltung Ausdruck. Der Satz, sie könne weder im noch außerhalb des Ramadan eine schöne Sendung auf „dem Jemenitischen“ sehen, ist ein vernichtendes Geschmacksurteil ihrerseits.

Wenn dies ihr letztes Urteil über den jemenitischen Kanal gewesen wäre, erschiene es als sehr pauschal. Es war jedoch nur der Auftakt zu einer langen Aufzählung von Bereichen und Kriterien, die sowohl von viel Fernseherfahrung als auch von einer Sensibilität für das komplexe Zusammenwirken unterschiedlichster Faktoren zeugten, die die Qualität einer Fernsehsendung ausmachen. Sie echauffierte sich dabei zunehmend:

Maryam: [Sie] organisieren [..] unsere Sendungen nicht gut,
und sie schauspielern nicht richtig. Die Geräte,
sogar die Kameratechnik, die wir haben, der Ton und so,
sind überhaupt nicht gut. Es ist (.) nervig (.), wenn du eine Serie
anschaust und nicht weißt, was sie sagen, (.) obwohl du zu ihnen
gehörst, und (.) / Was ist mit denen, die das hören, und das (..) auf der
ganzen Welt? Ein Satellitenkanal! (…) Sie werden sie sicherlich nicht
verstehen. Wenn ich schon nicht verstehe, wo ich eine von ihnen bin
((lachend)), wer außer mir wird sie verstehen?
Denn der Ton ist schlecht, das Schauspiel / Sie sind nicht qualifiziert
zum Schauspiel, unsere jemenitischen Schauspieler.
Und wenn sie die jemenitischen Sendungen bringen ((sie lacht)), (..)
die Serien und so, wie ich dir schon gesagt habe, verstehe ich sie nicht.
Mal ehrlich, wenn ich / wenn ich versuche, eine Sache auf dem
„Jemenitischen“ anzuschauen, besonders wenn es jemenitische
Schauspieler sind (.), verstehe ich nichts! Da höre ich lieber gar nicht zu.
Wie ich dir schon gesagt habe, Kinderprogramme, die sie abbrechen,
das heißt nicht, dass sie sie unterbrechen und später fortsetzen.
Nein! Sie brechen die Folge nach der Hälfte ab und Schluss.
Sie setzen sie nicht fort. So (verwirren) sie die Gedanken des Kindes,
lassen es nicht anschauen, was in der Folge passiert. Es kann nicht
genießen. Mal ehrlich, obwohl ich 16 Jahre alt bin, geht mir das
auf die Nerven, wenn sie die Folge nach der Hälfte abbrechen.
Auch wenn ich sie schon gesehen habe. Und was denkst du
bedeutet das für ein Kind, das auf das Ende der Folge wartet?
Sie brechen sie einfach ab, und es sind bloß Kinderabenteuer! (.)
Und sie können sie nicht richtig zeigen! (.) Das ist doch Scheiße!
Und sie sagen / Was weiß ich. ((kichert))
Es scheint, das ist es nicht, meine Liebe, Irina. ((lacht))

I.L.: Hmm?
Maryam: Es scheint noch nicht das Programm zu sein. ((lacht))
I.L.: Es kommt nicht?
Maryam: Ich denke es ist / Nein, da ist ... / sie zeigen /
aber nicht jetzt, vielleicht zeigen sie es in einer Weile [Seg. 10, 11].

Maryam kritisiert in einem zunehmend aufgebrachteren Ton im Rundumschlag Planung, Schauspiel und technische Aspekte wie Bild- und Tonqualität. Die Schauspieler/innen wirken unprofessionell; für schlechte Planung ist die abgebrochene Folge einer Kinderserie ein Beispiel. Auf Schritt und Tritt bemerkt Maryam technische und organisatorische Mängel, die dazu führen, dass sie „nicht weiß, was sie sagen", und sie „nichts versteht". Die eigene Reaktion auf diese Unzulänglichkeiten beschreibt sie sehr unmittelbar und emotional: „Es ist nervig, wenn du eine Serie anschaust und nicht weißt, was sie sagen, obwohl du zu ihnen gehörst." Trotz ihrer großen Frustration („Da höre ich lieber gar nicht zu!") gibt sie eine gewisse Identifikation mit dem jemenitischen Kanal preis, wenn sie von „unsere(n) jemenitische(n) Schauspieler(n)", „unsere(n) Sendunge(n)" spricht. Maryam versetzt sich auch in das Publikum anderswo in der Welt hinein: „Sie werden das sicherlich nicht verstehen." Ihre Verärgerung gipfelt in: „Das ist doch Scheiße!" Die aufgebrauchte Betroffenheit zeigt eine unweigerliche Verbandelung mit dem jemenitischen Kanal in all seiner Unvollkommenheit. Auch wenn es andere Kanäle gibt, „der Jemen" ist nun einmal *ihr* Land und Sender.

Maryams Betrachtung des jemenitischen Kanals zeichnet sich durch eine große Differenziertheit aus. Die bisher behandelten Kategorien der Charakterisierung und Bewertung des Kanals betreffen ästhetische Kriterien und Kriterien der technischen Umsetzung und nicht die Kategorien Sittlichkeit und Glauben, die die Moderatorin Amina im Abschnitt „Oben beim Fernsehen" genannt hat.

Ein normaler Moderator

In Maryams Rundumschlag von Kritik am jemenitischen Kanal kam auch der Moderator vor, der aktuell zusammen mit Sunya, der Moderatorin mit offenem Haar, die Ramadan-Quizsendung moderierte (Segment 9, zwischen den beiden Zitaten des vor-

herigen Abschnitts). Auf dem jemenitischen Kanal lief gerade der Werbeblock. Das Zitat, in dem Maryam die Qualitäten und Defizite des Moderators und seiner Arbeit behandelt, ist das erste in diesem Abschnitt.

Später (ab Segment 16) lief dann die Ramadan-Quizsendung auf dem jemenitischen Kanal im Fernsehen. Zunächst sieht man vor allem den männlichen Moderator und Maryam kommt auf ihn zurück. Sie vergleicht den Moderator außerdem mit dem vom vorigen Jahr und dem Moderator einer Quizsendung auf *Oman TV*. Insgesamt schälten sich so ihre Kriterien für die gute Moderation einer Quizsendung bzw. für einen guten Moderator heraus. Ihre Redeweisen und Beurteilung der männlichen Moderatoren werden später mit ihren Aussagen über die weibliche Kollegin Sunya verglichen, die sich direkt anschließen. Das folgende Zitat setzt am Streitgespräch mit der Freundin an und greift den letzten Satz des Zitats wieder auf:

> Selbst wenn sie einen guten Moderator haben, sagen wir eine starke Persönlichkeit, logisch, **passend** für den Bildschirm, setzen sie ihn nicht am passenden Platz ein, kann er eventuell mit den Leuten nicht gut umgehen.
> Wie dieser, der gerade mit dieser Sunya auftritt, ʿAbdarraḥmān al-ʿĀbid.
> Ehrlich, seine Persönlichkeit ist stark, sein Aussehen sympathisch,
> und er ist, wie sagt man, sehr clever und eigentlich okay. (.) Okay (.) für einen jemenitischen Moderator. Aber er kann nicht mit den Leuten umgehen, ehrlich.
> Er geht mit den Leuten nicht gut um. Er sollte in einer kulturellen Sendung sein, Interviews mit Künstlern, mit Doktoren oder so.
> Aber mit Leuten umgehen, in einer Quizsendung, da denke ich nicht, dass er taugt.
> Denn mir gefällt diese Sendung nicht nur wegen Sunya nicht [Seg. 8, 9].

Die schlechte Planung beim jemenitischen Fernsehen betrifft nach Maryams Ansicht also auch die Moderation, denn man würde einen guten Moderator (*muḍīʿ ḥālī*) nicht am passenden Platz einsetzen. Maryam scheint diesen Moderator für einen „guten Moderator“ zu halten, obwohl ihr die Sendung nicht gefällt, sie seinen Umgang mit den Leuten kritisiert und ihn für eine Fehlbesetzung hält. Trotz dieser Mängel sei er ein „guter Moderator“. Zu den positiven Kriterien gehört vor allem die „starke Persönlichkeit“, das sagt sie zwei Mal an erster Stelle. „Logisch“ (*manṭiqī*) sei er, was auf die Schlüssigkeit seiner Redeweise verweist, und „sehr clever“ (*labiq ǧiddan*). Auf seine äußeren Merkmale kommt sie mit den Worten zu sprechen, er sei „passend für den Bildschirm“ (*qābil li-š-šāša*) und sein Aussehen (*šakl*) sei sympathisch. Doch in der

Zusammenfassung der positiven Eigenschaften, „eigentlich okay, für einen jemenitischen Moderator“ (*mā lahu šīʾ*), liegt auch eine Einschränkung.

Diese Einschränkung ergibt sich durch den Vergleich mit anderen Kanälen. So zappte sie wenig später in unserer Filmsituation in eine Quizsendung auf *Oman TV* mit einem männlichen Moderator und ausschließlich männlichen Kandidaten:

> Schau, dieser Moderator, sein Stil ist **sehr** schön, im Vortrag, im Umgang mit den Kandidaten und / und seine Präsenz auf dem Bildschirm. Wir haben ihn in einer Sendung gesehen, die auf *ART* ausgestrahlt wird, mit dem Namen *Datenbank*. Er stellt die Fragen auf eine Art und Weise, dass es **interessant** ist. Du fühlst, dass du diese Sendung sehen willst, sogar wenn du klein bist [Seg. 16].

Der Moderator auf dem Kanal aus dem Oman hat vorzuweisen, was sie beim jemenitischen Moderator bemängelt hat. Die Merkmale, die sie bei diesem älteren, gesetzten Moderator hervorhebt, sein Vortragsstil, sein Umgang mit den Kandidat/innen und seine interessante Art, Fragen zu stellen, mögen ihre Einschätzung des jemenitischen Moderators beeinflusst haben.

Von hier zappte Maryam wieder zur jemenitischen Quizsendung, ich wechselte die Kassette in der Kamera. Die Quizsendung mit dem Moderator und der Moderatorin lief weiter. Schließlich hakte ich noch einmal nach:

I.L.: Was denken die Leute in Sanaa über diesen Moderator? ((2s))

Maryam: Der Moderator ist normal, (.) weil er, wie ich dir gesagt habe, clever ist und eine starke Persönlichkeit hat. Er gilt als einer der besten Moderatoren auf äh auf dem jemenitischen Satellitenkanal.
Er hat keinen direkten Fehler. Keiner redet über ihn.
((33s Werbung))
Werbung.
KAMERA AUS/EIN 00:30:41:24
((Quizsendung läuft))
TC 00:31:39:08
Schau, wie ich dir gesagt habe, dieser Moderator hat keinen / besonders nach Meinung der Allgemeinheit / weil er ein Mann ist und, wie ich dir gesagt habe, clever ist und seine Persönlichkeit (..) sagen wir gut. Doch da ich ein Mädchen bin und auf eine Mädchenschule gehe, richten sich Einwände gegen das Aussehen und / Die Mädchen erheben immer Einwände gegen das Aussehen und den Charakter. Von einem sagen sie, weil er ein Mann sei zum Beispiel, gehe er mit den Frauen geschmacklos um. Einer gehe mit ihnen voller Respekt und

> Anstand um, zum Beispiel ähm (.) / Im vorigen Jahr moderierte einer die Quizsendung im Ramadan, der hieß Marwān Ḫālid. Sie sagten, er sei äm / er sei clever und sehr elegant. Sie sagten, er sehe gut aus und so. Aber sie sagten, dass er mit den Frauen einen anderen Stil habe als mit den Männern, weißt du was ich meine? Sie sagten, dass er nicht (..) besonders wohlerzogen sei. Bei dem in diesem Jahr beobachte ich, dass er / in den Folgen, die ich von dieser Sendung gesehen habe, dass er na**türlich** ist, das heißt, er macht keine Unterschiede, er macht keine blöden Bewegungen und keine / Gleichzeitig habe ich von den Mädchen noch keinen Kommentar über ihn gehört, dass er komisch aussehe oder dass er nicht gut sei oder so / (Außerdem), wie ich dir gesagt habe, da er ja ein Mann ist, werden sie nicht viel über ihn reden [Seg. 17,18].

Der Moderator sei „normal" (*ʿādī*), also akzeptiert, und sie wiederholt die guten Eigenschaften, dass er clever sei und eine starke Persönlichkeit habe. Dieser allgemeinen positiven Einschätzung lässt sie zwei sehr nüchterne kurze Aussagen folgen, die eher die Abwesenheit negativer als ein Vorhandensein positiver Kriterien zum Ausdruck bringen. Bei seinen positiven Eigenschaften müsse er schon einen „direkten Fehler" (*ʿaib mubāšir*) haben, um kritisiert zu werden. „Keiner redet über ihn" kommt als Satz, der einen positiven Gesamteindruck unterstreichen soll, bescheiden daher.

Ihre eigene Meinung weicht jedoch von der allgemeinen Meinung ab, schließlich sagt sie zum Beispiel: „Er geht mit den Leuten nicht gut um." Nachdem wir weiter eine Weile die Sendung angeschaut haben, benennt sie deutlicher einen Gegendiskurs über männliche Moderatoren. Sie greift zunächst die allgemeine Einschätzung noch einmal auf, kontrastiert sie aber dann mit einer Sichtweise der Schülerinnen ihrer Mädchenschule:

Auch bei einem männlichen Moderator, der allgemein als gut gilt, haben die Mädchen in der Mädchenschule einen eigenen Diskurs und erlauben sich Kritik eigenen Stils. Sie erheben Einwände gegen das Aussehen und den Charakter (*yaʿtariḍayn ʿalā-š-šakl wa-ʿalā-l-aḫlāq*). Bezüglich des Charakters interessiert sie, wie er mit Frauen „umgeht" (*yataʿāmal*), sie benutzt das Verb zu *taʿāmul* (Zusammenarbeit, Umgang). Maryam fasst unter den Begriff sowohl erwünschte wie auch unerwünschte Umgangsformen. Der männliche Moderator kann in seinem Umgang (*taʿāmul*) mit Frauen „geschmacklos" sein und „mit Männern einen anderen Stil als mit Frauen" haben,

Ausdruck davon, dass er nicht besonders wohlerzogen (*muḫallaq*) ist. In der Mädchenschule werden die Unterschiede seines Umgangs mit Männern gegenüber dem mit Frauen wahrgenommen, zum Beispiel „blöde Bewegungen“ (*ḥarakāt saḫīfa*). Der Umgang kann jedoch auch „voller Respekt und Anstand“ (*bi-kulli iḥtirām wa-adab*) sein, er kann „natürlich“ (*ṭabīʿī*) sein (dieses Wort betont sie besonders), was bedeutet, dass er „keine Unterschiede“ macht und „keine blöden Bewegungen“. Maryam gleicht hier eigene Beobachtungen („bei dem in diesem Jahr beobachte ich“) damit ab, welche Kommentare die Mädchen machen, oder eben nicht machen. Sie habe noch „keinen Kommentar über ihn gehört“ unterstreicht wie „keiner redet über ihn“ aus dem letzten Zitat wieder den positiven Gesamteindruck. Ähnlich der Satz, mit dem sie ihre Ausführungen abrundet: „(D)a er ja ein Mann ist, werden sie nicht viel über ihn reden.“ Diese Kategorie von Aussagen erschließt sich insbesondere, wenn man sie neben Maryams Ausführungen zu seiner Ko-Moderatorin stellt.

Unnötige Moderatorinnen

Nahtlos gingen Maryams Ausführungen zum Moderator in die zur Moderatorin über. Um den Übergang zu verdeutlichen, lasse ich das erste Zitat mit dem vorhergehenden überlappen:

> (Außerdem), wie ich dir gesagt habe, da er ja ein Mann ist,
> werden sie nicht viel über ihn reden.
> Jetzt ist es so, da wir ein muslimisches Land sind,
> reden sie am meisten über die Frau, weil sie im Fernsehen erschienen ist.
> Denn bei uns jetzt, im Islam, sollte diese Sunya / gilt sie nicht mehr als Muslimin (.)
> quasi. Weil sie nicht / Sie hat gegen den Islam in allem verstoßen.
> Und was sie sonst so tun mag (.) / Weiß Gott, **was** sie tut, das ist natürlich
> zwischen ihr und ihrem Gott. Betet sie, fastet sie? Das wissen wir nicht.
> Aber von ihrem äußeren Stil und allem, da es da einen Mangel gibt,
> wird es sicherlich einen Mangel im Jenseits geben. Und deswegen nennen sie
> einige Religionsgelehrte und einige Leute eine Ungläubige [Seg. 18,19].

Das offene Haar der Moderatorin veranlasst Maryam dazu, zu sagen, sie habe „gegen den Islam in allem verstoßen.“ Ausgehend vom offenen Haar, wird für alles, was Sunya tut, auch für das, was gar nicht sichtbar ist, das Schlimmste vermutet. Maryam

spricht ihr sogar den Glauben ab, was einer Ausgrenzung aus der Gesellschaft gleichkommt. Dieser Diskurs nivelliert andere mögliche Kriterien für Professionalität. Maryam relativiert ihr Urteil nur wenig: „(D)as ist natürlich zwischen ihr und ihrem Gott“. Die Verdammung des offenen Haares erinnert an die Moderatorin Amina, der es nicht gelang, einen akzeptierten und erwünschten Mittelweg der Verschleierung für das Fernsehen zu beschreiben (in „Der gute (An-)Blick“).[549]

Die befreundete Regisseurin Raniya, die beim Fernsehen arbeitete, erzählte mir 2007, wie es mit Sunya und dem offenen Haar weiterging. Zwei, drei Jahre nach der Feldforschung war der damalige Präsident ʿAlī ʿAbdullah Ṣāliḥ auf einer Reise nach Saudiarabien, und Sunya berichtete darüber mit großem Ausschnitt und offenem Haar. Der Präsident regte sich auf und verbot, dass Moderatorinnen mit offenem Haar erscheinen. Später fingen einige wieder an, offenes Haar zu tragen, doch Sunya blieb verschleiert. Normative Regeln wie präsidiale Dekrete waren also weder rigide noch endgültig, wenn es um die Verschleierung der Moderatorinnen ging. Wie am Beispiel der Moderatorin Amina bereits deutlich wurde, muss jede einzelne Moderatorin mit ihrer sozialen Herkunft und ihrer Biografie für ihre eigenen Entscheidungen einstehen. Die Wirkung der eigenen Entscheidung ist weitgehend unberechenbar, birgt Risiken und lässt die Moderatorin als Spielball männlicher Abteilungsleiter erscheinen.

Maryam, die oft ihre eigene Meinung von der Meinung anderer abgrenzte, sprach beim Thema des offenen Haares wieder ausdrücklich im Namen aller Jemenit/innen, des „jemenitischen Volkes“:

> Und wir / Das jemenitische Volk als **Ganzes** will die Gesellschaft miterleben und nichts davon verpassen. Doch wir wollen nicht die Gesellschaft miterleben, indem wir unseren Glauben vernachlässigen oder irgendetwas von unserem Charakter plündern. Da bin ich **dagegen**. Wenn sie über uns sagen, wir seien rückständig, wenn wir unsere Gebräuche, unsere Traditionen und, am wichtigsten, unseren **Glauben** bewahren, sollen sie uns doch rückständig nennen, finde ich. Das ist dann egal. ((lacht)) ((2s)) Mir ist das egal [Seg. 24].

Das gesamte jemenitische Volk wolle „die Gesellschaft miterleben“ (*yuʿāṣir al-muǧtamaʿ*), was soviel heißt wie, es wolle „auf der Höhe der Zeit sein“. In „die Gesell-

549 Auch *imām*e in den Moscheen kommentieren eine ihrer Meinung nach unangemessene Verschleierung der Moderatorinnen. Kehrer berichtet von einer aus dem Südjemen stammenden Moderatorin, die nur einen leichten Haarschleier trug, vor der Kamera und auch sonst im Alltag. Trotz einer Zurechtweisung durch einen *imām* der großen Moschee, der sie namentlich im Freitagsgebet unziemlichen Verhaltens beschuldigte, beharrte sie auf ihrem Erscheinen. Kehrer, *Konzepte der Globalisierungsdebatte*, S. 76/77.

schaft miterleben“ hat „Gesellschaft“ etwas Utopisches, etwas, das es zu erreichen gilt. Maryam drückt hier einen starken Wunsch nach Zeitgenossenschaft aus. Doch sie äußert dafür Bedingungen. Es dürfe weder mit einer Vernachlässigung des Glaubens einhergehen noch mit einer Plünderung des eigenen Charakters. Und für diese Gefahren steht in erster Linie das offene Haar, genauer, das offene Haar der Moderatorin auf dem jemenitischen Kanal.

Beim Vergleich von Maryams Beurteilung des Moderators und der Moderatorin fallen gravierende Unterschiede auf. Maryam zieht in ihrer Beurteilung des Moderators eine Fülle von Kriterien in Betracht: Persönlichkeit, Rhetorik, Sprachgebrauch, telegenes Aussehen und den Umgang mit den Teilnehmenden der Sendung. Seine Fähigkeiten und sein Verhalten beurteilt sie innerhalb des Fernsehauftritts, innerhalb seiner professionellen Rolle. Die Beurteilung der Moderatorin beginnt mit ihrer Verurteilung als Mitglied der Gesellschaft und als Muslimin, und Maryam macht dies am offenen Haar fest. Sie kommt gar nicht erst zu einer differenzierten Betrachtung professioneller Kriterien. Das offene Haar der Moderatorin dominiert den Gesamteindruck, denn: „(E)s gibt keine, die im Fernsehen erscheint und sich so enthüllt.“ Alleine schon deswegen spricht Maryam ihr jegliche Qualifikation ab.[550]

Die gesellschaftliche Gefährdung durch die Moderatorin mit offenem Haar färbt auch auf diejenigen ab, die ihr Haar bedecken. Maryam verweigert ihnen die professionelle Berechtigung: „Jeder normale Moderator tut es auch.“ Die Ausführungen in diesem Abschnitt verdeutlichen, was Maryam zu diesem Satz veranlasst. Durch die Schilderung der Schülerin lässt sich bezüglich der Moderatorinnen ein Kreislauf von Leugnung ihrer Existenz, mangelnder Anerkennung und dem Absprechen von Qualifikationen erkennen. Die Moderatorin steht unter Generalverdacht, man könnte von einer „Schuldvermutung“ für die Frau oder das Mädchen mit offenem Haar sprechen. Beim Moderator hingegen gilt, trotz konstatierter Mängel, die „Unschuldsvermutung“.

Die Frauen mit offenem Haar in den Werbeblöcken auf dem jemenitischen Kanal waren hingegen nicht Gegenstand dieses Diskurses um Identifikation und Abgrenzung. Sie wurden von vornherein jenseits der Bilder verortet, die das „Eigene“ darstellten. Die Frauen in der Werbung waren nicht bekannt, und es wurde davon ausgegangen,

550 Für die letzten beiden Sätze siehe „Fremdbilder“, S. 252.

dass Nicht-Jemenitinnen, zum Beispiel Ägypterinnen oder Syrerinnen, diese Rollen übernehmen. Ich erläutere dies an dem Werbeblock auf dem jemenitischen Kanal, der im Hintergrund lief, als Maryam ihren kritischen Rundumschlag zum jemenitischen Fernsehen machte [Seg. 8-11]. Der Werbeblock besteht aus sechs Spots: für Fruchtsirup, Kekse, Mehl, Cola, Anti-Schuppen-Gel für Männer und Joghurt, bis auf Cola alles lokale (oder zumindest arabische) Produkte. In vier der Spots sind ausschließlich Frauen mit offenem Haar zu sehen, in einem der Spots sowohl eine Frau mit Schleier auf dem Hinterkopf als auch eine Frau ohne Schleier. Im letzten Spot tragen zwei Frauen unterschiedlichen Alters den Schleier, der das Haar vollständig bedeckt.[551] Als der Werbeblock beginnt, merkt Maryam kurz „Werbung" an, widmete sich dann aber anderen Themen, wie dem Quizshow-Moderator, der Ton- und Bildqualität, dem Schauspiel, dem Herausschneiden etc..

Es gibt auf dem jemenitischen Satellitenkanal – und in der sanaanischen Alltagswelt – eine Fülle von Bildern von Frauen mit offenem Haar, die die eigene Lebenswelt darstellen sollen, wie hier in der Werbung für lokale Produkte, bei denen es sich jedoch von selbst versteht, dass sie nicht von Jemenitinnen dargestellt werden oder dass die Darstellerinnen nicht als Jemenitinnen gelten. Von diesen Bildern von Frauen mit offenem Haar ist zwar in einem Diskurs über das Bild der Frau in den *jemenitischen Medien* die Rede, in dem zum Beispiel allgemein die „Frau als Ware" kritisiert wird, sie sind jedoch nicht Gegenstand eines Diskurses über das Bild der *jemenitischen Frau* in den Medien. Die Frauen mit offenen Haaren in der Werbung werden in den Diskurs um das „Eigene" nicht einbezogen, da davon ausgegangen wird, dass für diese Darstellung Frauen anderer Nationen einspringen.

So gibt es viele Bereiche der Lebenswelt, in denen gar nicht erst versucht wird, eigene Bilder von Frauen zu finden. Die jemenitische Fluglinie *Yemenia* zeigte 2007 für die Sicherheitsinstruktionen ein Video mit Schauspieler/innen europäischen Typs, die Frau trug enge Kleider, einen knielangen Rock und offenes Haar.[552] Dies erinnerte an die Vorabendserien aus der Anfangszeit des jemenitischen Fernsehens, als für die

551 1) Fruchtsirup: vier Frauen mit offenen Haaren. 2) Kekse: eine sehr junge Frau mit offenen hellen Haaren. 3) Mehl: eine Frau ohne Schleier und eine Frau mit unorthodoxem Schleier. 4) Cola: Familie mit unverschleierter Frau. 5) Anti-Schuppen-Gel für Männer: zwei Frauen mit offenen Haaren. 6) Joghurt: Frauen aus zwei Generationen mit Schleier, der das Haar vollständig bedeckt.

552 Auch die Stewardessen sind bei der *Yemenia* unverschleiert. Sie gelten als Nicht-Jemenitinnen und haben auch oft eine andere Nationalität.

weiblichen Rollen syrische und ägyptische Schauspielerinnen angestellt wurden.[553] Dieser Verzicht auf Bilder, die wenigstens den Anspruch haben, Menschen der eigenen Gesellschaft darzustellen, trägt zur Konstruktion der Nicht-Existenz jemenitischer Frauen im Fernsehen bei. Die Fernsehwerbung und das Video aus dem Flugzeug sind Beispiele dafür wie auf öffentlichen Bildern in Sanaa Nicht-Jemenitinnen, Migrantinnen und Frauen aus niedrigen sozialen Schichten als Platzhalterinnen für die Frauen der Mehrheitsgesellschaft stehen.

Die Filmsituation mit Maryam und mein Auslassen ihres Bildes möchte ich zu den Interpretationen in diesem Abschnitt in Bezug setzen. Als ich Maryam 2007 wieder besuchte, war sie Jurastudentin. Inzwischen trug sie den Gesichtsschleier, wie ich in „Exkurs: Gesichtsschleier und soziale Zeitlichkeit“ bereits beschrieben habe (siehe S. 156). Ich zeigte ihr die Szenen aus dieser Filmsituation, die Teil des Dokumentarfilms geworden waren, und teilte mit ihr auch die Erfahrung, dass sie als starke Protagonistin des Films wahrgenommen worden war, obwohl die Zuschauer/innen nur ihre Stimme hörten und die Fernsehbilder sahen, über die sie gerade redete. Wir diskutierten über den Gesichtsschleier, und ich erinnerte sie an ihre frühere Überzeugung, sie werde ihn niemals tragen (S. 154). Dabei gab ich auch meiner Befürchtung Ausdruck, ihre offene und kommunikative Persönlichkeit würde sich dadurch verändern. Sie antwortete, sie habe nicht das Gefühl, dass ihre Persönlichkeit durch den Gesichtsschleier eine andere sei, ich selbst hätte doch gerade gesagt, dass sie im Film als starke Figur im Gedächtnis bliebe, obwohl man sie nicht sähe. Genauso sei es mit dem Schleier.

Ich konnte ihr nicht widersprechen. Mir erschien ihre biographisch verhältnismäßig späte Entscheidung für die Gesichtsverschleierung als eine bewusste Wahl, bei der sie die gesellschaftlichen Umstände in Betracht gezogen und mit den eigenen Bildungs-, Berufs- und Karrierewünschen abgestimmt hatte. Daran, dass allein schon ihr sprachlicher Duktus eine ungeheure Präsenz hatte, bestand kein Zweifel. Ihr Argument, sie müsse mit Gesichtsschleier weniger darauf achten, ihr Lachen und die Expressivität ihres Gesichtes zu kontrollieren, wäre dadurch also freier im Ausdruck, war für mich nachvollziehbar.

553 Siehe „Einführung medialer Bilder“, S. 70.

Sie selbst verglich meine filmische Entscheidung, sie nicht ins Bild zu setzen (damit sie sich für die Kamera nichts überzuziehen braucht), mit ihrer vestimentären Entscheidung für den Gesichtsschleier.[554] Dabei wiesen die Begründungen für unsere jeweiligen Entscheidungen Übereinstimmungen auf: Beide bauten wir darauf, sie könne sich natürlicher und ungezwungener verhalten. Auch lag beiden Entscheidungen die Überzeugung zu Grunde, dass keine inhaltlichen Nachteile entstünden. So gelangte ich zu der Aussage, dass sie in Bezug auf beide Entscheidungen, ihre und meine, ihre Sichtbarkeit weniger kontrollieren musste und dadurch freier und authentischer im Ausdruck sein konnte. Dies läuft dem Impuls zuwider, den Schleier als die Kontrolle der Sichtbarkeit zu deuten. Zumindest sind hier feine dialektische Mechanismen in Bezug auf die Sichtbarkeit im Spiel: Die Frage, was für die Person in einem spezifischen Handlungskontext eine stärkere Kontrolle der Sichtbarkeit bedeutet, ist nicht zweifelsfrei zu beantworten.

Im nächsten und letzten Unterkapitel wird eine ganz ähnliche Dialektik im Zusammenhang mit einem öffentlichen Fernsehauftritt beschrieben.

6.2 Das Fernsehen als Passage – Filmsituation 2

In diesem letzten Unterkapitel verbindet sich die wiederholte Aussage, dass es beim jemenitischen Fernsehen keine Frauen gäbe, mit dem Manifestieren eines Erscheinens im Fernsehen als Teil des persönlichen Weges hinein in die Gesellschaft. Dafür komme ich auf die Filmsituation mit den Aktivistinnen zurück. Mit ihrer Veranstaltungsreihe von Podiumsdiskussionen zu Frauenthemen, zu denen sie Frauen mit Expertenwissen einluden, die vor einem gemischten Publikum vortrugen und mit ihm diskutierten, weiteten sie die angestammten weiblichen Räume aus und kreierten neue Räume und Handlungsmöglichkeiten. Auch in unserer Gesprächssituation spielten sie mit Grenzen, wenn sie in einem abgetrennten Verschlag der Familienabteilung des Restaurants

554 Maryam hatte vor Kurzem aus eigener Initiative ihre Verlobung gelöst. Sie erzählte mir, wie der Verlobte, der in einer anderen Stadt lebte, drei Fotos der Verlobungsfeier, auf denen sie ohne Gesichtsschleier zu sehen war, wieder zurückgegeben hatte. Dadurch, dass er ihr Gesicht sehen durfte, wurde die Verlobung beglaubigt. Mit der Auflösung der Verlobung verzichtete er wieder auf dieses Recht.

vor der Kamera mit mir sprachen, wissend, dass diese Bilder öffentlich gezeigt werden könnten.

Nachdem die Aktivistinnen im Laufe des Gesprächs bereits über ihr Veranstaltungsprogramm, ihre Themenwahl und über die gesellschaftliche Relevanz des „Frauenbild"-Themas gesprochen hatten, sprudelten nun zum Ende unseres Gesprächs Geschichten hervor, in denen die drei Freundinnen das Gesagte konkret mit eigenen Erfahrungen vom Auftritt im jemenitischen Fernsehen verbanden. Die drei schickten ihrem Erfahrungsbericht eine anekdotenhafte Schilderung voraus, bei der sie eine Moderatorin diskursiv vom Bildschirm verschwinden lassen. Die *Nicht-Existenz* der Moderatorin als diskursive Tatsache stellt also auch die Hintergrundfolie der Schilderung der eigenen Fernsehauftritte dar.

Das Unsichtbar-Werden der berühmten Moderatorin

Nach über vierzig Minuten unseres Gesprächs, während ich gerade eine neue Kassette in die Kamera einlegte, begann Basma mit begeisterter Stimme, eine Anekdote zu erzählen. Das Ende der vorigen Kassette hatte sich durch das Blinken einer Leuchte an der Kamera angekündigt, und das Gespräch näherte sich dem Ende. Doch bei Gesprächen, die mit einer Aufnahme verbunden sind, werden nach einem gefühlten offiziellen Ende des Gesprächs oft noch wichtige Sachen gesagt. Da ich den Anfang von Basmas Anekdote verpasst hatte, fragte ich, sobald die Kamera eingeschaltet war, ungeduldig nach. Basma erzählte lachend von vorne:

Basma:	Es gibt einen berühmten Moderator beim Fernsehen, okay?
Malika:	⌊[Name]
Basma:	Du hast ihn erkannt ((Lachen))
Malika:	Ja.
Basma:	⌊Ohne die Namen zu erwähnen.
	Er ist ein berühmter und bekannter Moderator – im Jemen.
Amal:	((leise)) ( )
Basma:	((leise)) Ja. Sei still. ((laut)) Ein berühmter und bekannter Moderator.
	Die er heiratete, war auch eine berühmte Moderatorin beim Fernsehen.
	Als er zu seinem Vater sagte, dass er dieses Mädchen heiraten wird,
	war sein Vater dagegen und sagte zu ihm: „Wenn du entschlossen bist,

> dass sie wie jetzt beim Fernsehen bleibt, wenn sie beim Fernsehen erscheint, könnte es sein, dass ich hingehe und sie schlage."
> Der Vater dieses Mannes sagt, dass er diese Frau seines Sohnes, falls sie nach der Hochzeit beim Fernsehen erscheint, möglicherweise schlagen würde.
> So war dieser Moderator gezwungen, sie Moderatorin beim Radio werden zu lassen, damit ihr Bild nicht vor den Leuten erscheint. Okay? ((eine lacht)) ((das Lachen geht weiter)) Diese Geschichte ist wahr, und der berühmte Moderator ist bis jetzt da.
> ((ihre Stimme überschlägt sich)) Dieser Vater, der Vater dieses Jungen, ist ein **jemenitischer** Mann, ein **normaler** jemenitischer Mann.
> Er ist weder gebildet noch ein Analphabet. Er schaut, was (.) / was die Leute über die Frau seines Sohnes sagen werden [Seg. 34].

Die Drohung des Vaters in dieser Erzählung ist fast schon absurd verkürzt durch die Darstellung der Konsequenzen als *zwingend*. Über die Moderatorin erfahren wir nur, dass sie beim Fernsehen „berühmt" war. Das impliziert hier auch ein großes Maß an Respekt, der ihr und ihrer Arbeit von einigen Teilen der Bevölkerung entgegengebracht wurde. Dabei gehörte sie in der Zeit, in der die Geschichte angesiedelt ist, wahrscheinlich zu der kleinen Anzahl an Moderatorinnen, die sich ein gewisses Maß an Anerkennung erarbeitet hatten. Die Frau, um die es geht, die Moderatorin, taucht in der Anekdote nicht als handelnde Person auf; sie erscheint lediglich als Betroffene. Auch der alte Vater erscheint darin nicht als Bösewicht, sondern als „normaler jemenitischer Mann", der in Betracht zieht, was die Gesellschaft über seinen Sohn denkt. Das Verschwinden der Moderatorin vom Bildschirm ist nur ein Nebenprodukt des Zwanges, den die Gesellschaft über den Vater auf den Sohn ausübt.

Basma kommentiert die Geschichte am Ende damit, dass der berühmte Moderator bis jetzt „da" sei. Es ist die Selbstverständlichkeit, mit der ein Mann seinen Platz einnimmt und darauf verharrt, die die drei mit Lachen kommentieren.[555] Das Lachen markiert die Unausweichlichkeit dieser Strukturen und die Ohnmacht ihnen gegenüber. Die Situation wird hier noch dadurch unterstrichen, dass beide Brautleute als „berühmte Moderatoren" beim Fernsehen eine ähnliche Position innehatten. Es ist die Veröffentlichung des Bildes der Moderatorin, die als Problem dargestellt wird, denn ihrem Arbeitgeber bleibt sie in derselben Funktion beim Radio erhalten.

555 Eine ähnliche Erzählfigur habe ich in „Verantwortung und Autor/innenschaft" (4.1) beschrieben. Dort kommentierten die Aktivistinnen, dass ihnen männliche Referenten geschickt wurden, obwohl sie Frauen angefragt hatten.

Im zweiten Teil der Geschichte über die „berühmte Moderatorin“ schildern die Aktivistinnen, was der „Vater des Jungen“ sich über seine Schwiegertochter hätte anhören müssen. Die jungen Frauen geben die Kommentare der Leute bewusst im Dialekt und in direkter Rede wieder und karikieren so die Stimme des Volkes. Durch Lachen markieren sie eine kritische Distanz gegenüber der Einstellung, die in den Äußerungen zum Ausdruck kommt.

Basma: „Die Frau deines Sohnes“, im umgangssprachlichen Dialekt, „erscheint jeden Tag im
Fernsehen, sie trifft dort Männer, ...
Amal: ⌊Es sehen sie alle Leute.
Basma: ⌊Es sehen sie die Leute.
Sie arbeitet mit Männern beim Fernsehen bis spät am Abend, sie geht und trägt die Neun-Uhr Nachrichten vor, sie trägt die Nachrichten um halb eins in der Nacht vor, ...
Malika: ⌊... sie moderiert eine Show mit einem Künstler!
Amal: ((lacht))
Basma: (Sie moderiert eine Show ...“)
Malika: ( )
Basma: Daher hat die Gesellschaft natürlich diese Gedanken nicht akzeptiert, das war selbstverständlich vor mehr als ...
Amal: ⌊immer noch
Malika: ⌊(immer noch)
Amal: ⌊(immer noch)
Basma: ...15 Jahren. Gut. Bis jetzt wird davon ausgegangen, dass es Mädchen, Jugendliche [f.] in unserem Alter jetzt gibt, die beim Fernsehen antreten. Aber trotzdem gibt es natürlich diese Fälle / Aber dem gegenüber gibt es sehr viele Fälle, in denen die jemenitische Gesellschaft immer noch das Bild der Frau ablehnt, die Anwesenheit der Frau in den Medienanstalten,...
Malika: ⌊Ja.
Basma: ...weil sie inmitten einer großen Anzahl von Männern arbeiten wird, besonders weil es keine Frauen **gibt**, die im Fernsehbereich arbeiten … die Anzahl ist groß und die Anzahl der Männer ist natürlich **größer** […] Daher wird sie gezwungen sein, mit diesen Männern zu sprechen. Sie wird gezwungen sein, mit ihnen **zum Beispiel** eine Mahlzeit beim Fernsehen einzunehmen. Oder sie verlassen es zusammen.

Sie könnte **gezwungen** sein, Folgen vor **Ort** aufzunehmen!
Diese Umstände [kann die]
die jemenitische Gesellschaft bis jetzt

Amal: ⌊nicht akzeptieren. Gut, ...

Basma: ⌊**nicht**

akzeptieren, natürlich aus dem Blickwinkel
reiner gesellschaftlicher **Gebräuche** und **Traditionen**, ...

Amal: ⌊und Traditionen.

Basma: die nichts mit der Religion zu tun haben und nichts ...

Amal: Natürlich eine Sache, zum Beispiel will ich,
beispielsweise, als einfacher Traum eines Tages
auf dem Bildschirm des jemenitischen Fernsehens erscheinen,
als Moderatorin einer Sendung oder irgend etwas.
Mit großer Wahrscheinlichkeit
ist mein Vater möglicherweise einverstanden, oder meine Mutter,
doch der Rest der Familie oder ...
nehmen es aus einem sehr gefährlichen Blickwinkel
und mit schuldigem Blick [auf] [Seg. 35-37].

Basma sagt zwar abmildernd, das sei vor fünfzehn Jahren gewesen, doch die anderen beiden fallen ihr mit „immer noch“ ins Wort. Schließlich bezieht auch Basma diese Bedingungen auf die aktuelle Zeit. Sie übertreibt zunächst: „[B]esonders weil es keine Frauen gibt, die im Fernsehbereich arbeiten“, und relativiert die Übertreibung dann gleich: „[D]ie Anzahl [der Frauen] ist groß.“ Durch die Übertreibung verabsolutieren sie auch hier wieder diese Institution als männlichen Ort.[556] Das Erscheinen auf dem Bildschirm impliziert gleichzeitig eine „Anwesenheit in den Medienanstalten“, in einem sozialen Raum, der von fremden Männern dominiert und durch die Arbeit mit ihnen charakterisiert ist. Diese Anekdote über die berühmte Moderatorin stellt selbst eine *Repräsentation der Unsichtbarkeit* der verheirateten Moderatorin dar, und ich lese sie als eine scharfe Analyse gesellschaftlicher Zusammenhänge bezüglich der gesellschaftlichen Konstruktion sozialer Räume und eines lokalen Blickregimes.

Vor diesem Hintergrund spricht Amal, die Jüngste der drei Aktivistinnen, von der Möglichkeit eines eigenen Erscheinens im jemenitischen Fernsehen als „einfacher Traum“. Ihre Eltern hätten damit kein Problem. Da die engeren Familienmitglieder um ihre Respektabilität wissen, können sie ihre Aktivitäten im Fernsehen und auf dem

556 Im Abschnitt „Verantwortung und Autor/innenschaft“ benutzte Amal das Mittel der Übertreibung beim selben Thema: „*Alle* unsere Regisseure sind Männer.“

Bildschirm einordnen. Die weitere Verwandtschaft hingegen, die sie nicht so gut kennt, würde es „mit schuldigem Blick“ aufnehmen. Gegenüber dem weiteren Kreis, der sie nicht kennt, würde sie automatisch einen Mangel an Ehrbarkeit suggerieren. Etwas später gaben Malika und Basma ihre eigenen Erfahrungen mit einem Fernsehauftritt preis.

Der eigene Fernsehauftritt

Malika schilderte ihren Fernsehauftritt in aller Kürze, und Basma schloss daran an. Sie kannten ihre Geschichten untereinander und ergänzten einander derart, dass die Erzählungen einen kollektiven Charakter hatten.

Malika: ⌊(Obwohl /)
schau, aus meiner Blickrichtung, vor einiger Zeit, vor Jahren,
akzeptierte meine Familie im Dorf nicht so eine Sache, dass sie
ein Mädchen sehen, das beim Fernsehen erscheint. Sie sagen:
„Uuh, die Tochter von **Soundso** ist beim Fernsehen erschienen!“
Sogar wenn sie bei einem Interview auf der Straße erschienen wäre,
wenn einer sie beim Gehen angehalten hätte.
Aber als ich dieses Mal in der Sendung *Gesicht zu Gesicht* erschien,
freuten sich alle meine Verwandten. Es gibt eine Veränderung im
Bewusstsein, denn jetzt erscheinen respektierte Frauen beim
Fernsehen.
Sie reden respektierte Worte.
Daher freuten sie sich, als sie mich im Fernsehen sahen.
Basma: Richtig.
Malika: Obwohl es vor Jahren nicht möglich gewesen wäre, dass sie das
akzeptieren [Seg. 41, 42].

Malika beschreibt eine Veränderung hin zu mehr Akzeptanz gegenüber dem Erscheinen von Frauen im Fernsehen. Als Beispiel nennt sie ihre Verwandten im Dorf, die auf ihren Fernsehauftritt positiv reagiert hätten. Direkt daran schloss Basma mit der Geschichte ihres eigenen Fernsehauftritts an.

Basma: Ich bin zum Beispiel aus einer Familie,
meine Onkel und Brüder sind sehr **kon**servativ,
bis zum Grad des Fundamentalismus, wenn ihr es so nennen wollt.

Ich trat in einem Gespräch auf und war selbstverständlich
verschleiert [*mulaṯṯama*]. Beim Fernsehen.
In der Runde waren ich und eine Person (.) und der Moderator.
Zu dritt sind wir beim Fernsehen erschienen.
Über den Qat. Im Morgenprogramm.
Kaum endete die Sendung, da riefen sie sogar aus Saudi-Arabien an.
Sie wohnen in Saudi-Arabien.
Sie waren sehr glücklich und freuten sich sehr. Sie sagten zu mir:
„Du bist **verschleiert** erschienen, in verschleierter **Kleidung**,
und deine Rede war sehr wichtig
Malika: ⌊anständig
Basma: ⌊und deine Rede war anständig
und du warst von äußerster Bildung."
Sie freuten sich sehr, und **sie** sind streng, das heißt religiös fanatisch.
Ich sag es euch, sie sind Glaubensfanatiker.
Amal: ⌊Also hat sie den richtigen Eingang benutzt.
Basma: ⌊Ja.
Amal: Ihr habt euch mit dem richtigen Bild durchgesetzt [Seg. 43, 44].

Basma betont, sie sei „selbstverständlich verschleiert" gewesen. Dabei benutzt sie für „verschleiert" eines der Wörter für „gesichtsverschleiert" (*mulaṯṯama* von *liṯma*), bezeichnet also eine Verschleierung, zu der auch der Gesichtsschleier gehört. Durch die Erwähnung einer dritten Person beugt sie der Vorstellung vor, sie habe sich alleine mit einem fremden Mann im Studio befunden oder sei alleine mit einem fremden Mann abgebildet worden.[557] Mit den Hinweisen auf das Thema „Qat" und das Sendeformat „Morgenprogramm" wirkt sie den Vorstellungen entgegen, sie sei nur aufgetreten, um sich „zu zeigen", und habe sich zu später Stunde beim Fernsehen befunden – auch wenn die Ausstrahlung im Morgenprogramm nichts über den Zeitpunkt der Aufzeichnung der Sendung aussagt.

Mit diesen Elementen ihrer Beschreibung nimmt sie auf genau die Kritik Bezug, die sie in der Anekdote über die berühmte Moderatorin den „Leuten" in den Mund gelegt hatten. Durch die prägnanten Details zu ihrem Erscheinen entkräftet sie die Vorwürfe, die ihr sonst gemacht werden könnten: Sie arbeite inmitten einer Überzahl von Männern und müsse nachts die Nachrichten vortragen. Subtil hat Basma in die Schilderung ihres eigenen Fernsehauftritts die Entkräftung dieser Vorwürfe eingebaut.

557 Dass ein Fernsehteam anwesend ist, entkräftet dieses Argument nicht.

Als positive Bestätigung für ihr Erscheinen im Fernsehen zitiert sie konservative Verwandte aus Saudi-Arabien, die sie als religiös „streng“ (*mutašaddidīn*) und „religiös fanatisch“ (*mutaʿaṣṣibīn dīnīyan*) bezeichnet. Deren Reaktion fasst Basma zunächst resümierend zusammen: „Sie waren sehr glücklich und freuten sich sehr.“ Sie beschreibt die positive Reaktion der Verwandten nicht als Akzeptanz oder als Duldung ihres Tuns, sondern als Reaktion des Glücklich-Seins und der großen Freude, als Empfindungsäußerungen. Dadurch verlässt sie das semantische Feld der Übereinstimmung mit oder Abweichung von gesellschaftlichen Normen.

Dann begründet Basma die Zustimmung der Verwandten. Erstens hätten sie zu ihr gesagt: „Du bist verschleiert (*muḥağğaba*) erschienen, in verschleierter Kleidung (*bi-zīy muḥağğab*)“. Sie benutzt das allgemeine Wort für „verschleiert“ (abgeleitet von *ḥiğāb*), das ohne den Kontext nichts darüber aussagt, ob die Geschichtsverschleierung dazugehört oder nicht. Hier kommt der kontingente Charakter des allgemeinen Begriffes „verschleiert“ zum Tragen.[558] Basma trägt an der Universität, bei der Arbeit, auf der Straße und hier in unserer Situation, in der ich sie und ihre Mitstreiterinnen filme, keinen Gesichtsschleier; *muḥağğaba* passt auch hier. Der Begriff ist in der Lage, das jeweils normative Konzept des/der Sprecher/in zu transportieren oder – wie in diesem Fall – eine Brücke zwischen unterschiedlichen normativen Konzepten herzustellen. Wesentlich ist, dass dieser Satz eine *Gewissheit* untermauert. Sicherlich fürchten die Verwandten nicht, dass Basma mit unverschleiertem Haar erscheint. Dennoch ist der Satz angesichts der täglichen Berieselung mit Bildern unverschleierter Frauen auch eine *Vergewisserung*.

Zweitens sei ihre Rede „sehr wichtig“ gewesen. Malika wirft „anständig“ ein. Basma ist „Anti-Qat-Aktivistin“ und veranstaltet mit anderen Mitgliedern des Kulturzentrums eine Aufklärungskampagne an Schulen. Durch ihren Auftritt zum Thema Qat gerät Basma nicht in den Verdacht, sich nur im Fernsehen zeigen zu wollen oder wie Frauen ausländischer Satellitenkanäle lediglich ein „Blickfang“ zu sein. Ihr Erscheinen kann als das Handeln einer „Person“ wahrgenommen werden, das „der Gesellschaft nützt“ und „zur Entwicklung der Gesellschaft beiträgt“ (siehe Abschnitt „‚Blickfang‘ versus ‚Denken‘“).

558 Ein ähnlicher Gebrauch des Wortes fiel schon bei der Dichterin Sumaya auf (siehe Seite 150).

Drittens sei sie gelobt worden, „von außergewöhnlicher Bildung“ zu sein. Der Ausdruck meint mehr als Bildung: Er schließt Erziehung und Exzellenz mit ein. Das verweist darauf, dass es ihrer Familie wichtig war, gute Erziehung und Bildung zu demonstrieren. Alle drei Begründungen für die positive Reaktion bzw. Akzeptanz von Basmas Fernsehauftritt erinnern somit an das Plädoyer für „die Frau als Denken“ im Abschnitt „‚Blickfang‘ versus ‚Denken‘“. Da ihr Auftritt diese drei Qualitäten gehabt habe, hätten die Onkel und Brüder sich gefreut. Für die Legitimierung ihres Erscheinens im Fernsehen zitiert sie in Saudi-Arabien lebende konservative „Glaubensfanatiker“ unter ihren Verwandten als Gewährsleute. Damit zeigt sie, dass sie nicht nur ihre Eltern überzeugt hat, sondern auch einen weiteren Kreis von Verwandten. Wie wir gesehen haben, ist die Zustimmung der weiteren Kreise, der Gesellschaft, der Menschen, die eine Frau noch nicht ausdrücklich von der Anständigkeit und der Richtigkeit des Tuns überzeugen konnte, am Schwierigsten zu erlangen.

Amal resümiert: „Also hat sie den richtigen Eingang benutzt“. Damit meint sie den Eingang in die Gesellschaft, wie im folgenden Abschnitt zu sehen ist. Dass Basma den „richtigen Eingang“ benutzt hat, koppelt Amal damit, dass sie sich „mit dem richtigen Bild durchgesetzt“ habe (*bi-ṣura ṣaḥīḥa*). Die Forderung nach einem Bild der Frau im jemenitischen Fernsehen, das die Frau nicht „als Puppe“ oder als „schönes Model“, sondern „als Denken“ zeigt, ist hier für einen konkreten Handlungszusammenhang ausformuliert worden. Diese *Repräsentation der Unsichtbarkeit* – oder Wahl einer diskreten Sichtbarkeit – wird von Amal mit dem „richtigen Eingang“ in die Gesellschaft in Verbindung gebracht.

Der „richtige Eingang“

Was sich hinter dem „richtigen Eingang“ ganz konkret verbarg, wurde im Folgenden deutlich, als Basma über den Erfolg und den Nutzen dieses Fernsehauftritts redete. An Amals Kommentar im vorhergehenden Zitat, Basma habe „den richtigen Eingang benutzt“, schloss direkt das folgende Zitat an:

> Basma: Ich habe mich zum Beispiel nicht bis um acht Uhr abends verspätet. Das war schwer. Los! Um sechs, um fünf bin ich zu Hause. Jetzt sieht mein Vater einfach, dass mein Ausgang **richtig** ist und dass der Ausgang zur

Arbeit auch richtig ist. Er hat die Organisation ar-Rašīd gesehen, zu der ich gehe und in der ich arbeite, ...

Amal: ⌊Ein sauberer Ort. Die Leute sind gebildet.

Basma: ⌊Er weiß/

Genau. Er weiß, dass die Leute, bei denen ich bin, ein passender Ort für meine Anwesenheit ist. Daher lehnt er nicht mehr ab, dass ich sogar um neun Uhr abends zurückkomme. Ich sage, (wir hätten bei der Arbeit den nächsten Tag vorbereitet), da wir Schulbesuche zur Aufklärung hätten oder so. Er akzeptiert das jetzt absolut. Folglich, wenn ich meine Gesellschaft in einer sehr richtigen Form betrete, werde ich das, was ich will, in einer sehr richtigen Form erreichen.

Amal: ⌊Die Frau in den Medien das Gleiche.

Malika: ⌊Sie hat eine saubere Umgebung geschaffen.

Das Fernsehen muss filtern.

Jetzt gibt es beim Fernsehen viel Abschaum, ehrlich.

Amal: ⌊Richtig.

Es geht drunter und drüber.

Malika: ⌊Die Leute sind auf einem schlechten Niveau der Moral. Daher, das Betreten einer unmoralischen Gesellschaft verbieten die Familien ihren Töchtern. **Sogar** in Europa denke ich nicht, dass es jemanden gibt, der seine Tochter in einen Ort der Prostitution wirft, zum Beispiel. Richtig?

Oder der Schamlosigkeit.

Basma: ⌊Selbst wenn es eine offene Gesellschaft ist.

Malika: ⌊Unmöglich! Selbst wenn es eine offene Gesellschaft wäre.

Das Mädchen hat seine Besonderheit, komme was wolle.

Gehe nicht und werfe es in eine unmoralische Gesellschaft.

Also! Das Fernsehen muss erstens eine saubere Gesellschaft sein, zweitens müssen die Moderatorinnen ein gutes Vorbild vorstellen, ein respektiertes Vorbild. Respektiert.

Amal: ⌊von den Beispielhaften und Vorbildhaften und nicht so dass

Malika: ⌊Ja. Respektiert.

Wenigstens soll sie Denken mitbringen und nicht kommen und sich ausstellen [Seg. 44, 45].

Basmas Erscheinen im jemenitischen Satellitenkanal bedeutet für sie einen Erfolg und hat einen Nutzen. Während sie vor dem Ereignis immer früh zu Hause sein musste, ist

ihr Vater jetzt davon überzeugt, dass ihr „Ausgang“[559] richtig ist. Wie die Institution Fernsehen ist auch die Kulturorganisation, in der die Aktivistinnen ihre Veranstaltungen durchführen, ein Ort, an dem sie zusammen mit Männern arbeiten, und ein Mann hat hier das Sagen. Daher ringt Basma vor allem darum, dass ihre Arbeit außerhalb des Hauses von ihrem Vater und ihrer Familie akzeptiert wird. Daher betont Amal, dass es ein „sauberer Ort“ mit „gebildeten Leuten“ sei.

Basma beschreibt ihren „Ausgang zur Arbeit“ in der Wahrnehmung ihres Vaters weiter: „Er weiß, dass die Leute, bei denen ich bin ...“. Sie beginnt mit „Leute“, führt den Satz aber mit einem anderen Subjekt weiter: „ ... ein passender Ort für meine Anwesenheit ist“, denn es ist unverfänglicher, über einen „Ort“, einen „sauberen Ort“ zu sprechen, als über eine aus Frauen und Männern bestehende Gruppe von „Leuten“. Der Vater lehne jetzt nicht mehr ab, dass sie sogar um neun Uhr abends nach Hause komme. Er akzeptiere jetzt völlig, dass sie abends im Kulturzentrum bleibe, um zum Beispiel die Schulbesuche für den nächsten Tag vorzubereiten. Der Gesprächsverlauf suggeriert, dass der Fernsehauftritt für Basma eine katalysatorische Wirkung hatte und ihren räumlichen und zeitlichen Handlungsspielraum, sanktioniert von der Familie, deutlich erweiterte. Richtig ausgeführt konnte der Auftritt im Fernsehen „den richtigen Eingang“ in die Gesellschaft und eine Erweiterung der Rolle in der Öffentlichkeit ermöglichen. Er hat ihre Glaubwürdigkeit erhöht und ihre Akzeptanz und Rolle in der Öffentlichkeit gestärkt. „Der richtige Eingang“ in die Gesellschaft geschieht hier durch das Nadelöhr des Fernsehens. Basma katapultiert sich mit einem visuellen Medium in die Öffentlichkeit, entscheidet sich aber, entgegen ihrem sonstigen Erscheinen in der Öffentlichkeit, ihr Gesicht zu verschleiern.

Diese Form ihres Erscheinens findet innerhalb der Gruppe einen Konsens. Es gibt ein kollektives Verständnis von diesem Ereignis. Die „Richtigkeit“ der Art und Weise ihres Tuns wird durch gesellschaftliche Akzeptanz verbürgt. Basmas Geschichte steht exemplarisch für die „sehr richtige Form“. Diese Form verweist nicht auf ein *bestimmtes* Erscheinungsbild von Frauen in der Öffentlichkeit. Sicherlich würden die drei nicht dafür plädieren, dass Frauen im jemenitischen Fernsehen sich allgemein mit Gesichtsverschleierung zeigen sollen oder dass gar Moderatorinnen die Gesichtsverschleierung tragen sollen. Die „richtige Form“ verweist auf die Qualität des Prozesses im Umgang

559 Zu „Ausgang“ siehe Seite 195.

mit allen beteiligten Parteien, mit der Gesellschaft, der Verwandtschaft und der Familie, ein Prozess allmählicher Transformation, der die Beteiligten „schont".

Basmas Ziel, „das, was ich will", steht dabei für etwas, das weit über den Fernsehauftritt hinausweist. Das Ereignis des Fernsehauftritts hat symbolischen Charakter. Eine potenziell konflikthaltige Situation und Tätigkeit, ihr gesellschaftliches Engagement und ihre Arbeit im Kulturzentrum, hat Basma durch eine ritualhafte kulturelle Performance zurück an die gesellschaftlichen Vorstellungen und Erwartungen gekoppelt. Dabei benutzt sie ihr Erscheinen mit Gesichtsschleier als eine *ikonische Repräsentation*, durch die sie unsichtbare Motive und moralische Vorstellungen lebendig werden lässt. Sie knüpft an die Erwartungen der Zuschauer/innen an und widerlegt ihre Befürchtungen und Ängste. Ihr gelingt es so, ihre eigenen Handlungsspielräume zu erweitern, ohne sich in einen Konflikt mit der Gesellschaft zu begeben. Doch die reflektierte Anpassung an die Tradition fungiert auch als subtile Subversion. Die Verschleierung des Gesichtes dient hier der gestärkten gesellschaftlichen Teilhabe von Frauen. Selbstauferlegte Regeln der Selbst-Darstellung folgen einer stillen Dramaturgie einer Selbst-Transzendenz, die auch die „geschonte" Gesellschaft nicht unberührt lässt.

Basmas Erscheinen im Fernsehen mit Gesichtsverschleierung hat den Charakter einer Passage. Sie erscheint auf dem Bildschirm nicht als Medienschaffende, sondern als Person, die zu gesellschaftlichen Themen Stellung nimmt und auf Entwicklungen Einfluss nehmen will. Der Fernsehauftritt ist nur Mittel zum Zweck, sie will sich dort nicht etablieren. Ihr Erscheinen lässt sich als eine „beredte Sichtbarkeit" bezeichnen, die sich der „*Ge-Sicht*barkeit" erwehrt. Damit beweist sie eine Meisterschaft im Spiel mit den Übergängen von einem sozialen Raum in einen anderen, im geschickten Lavieren zwischen den Blickräumen, sowohl den medialen Räumen als auch den nicht-medialen sozialen Räumen.

Schlussbetrachtungen und Ausblick

In dieser Arbeit wurde der Umgang mit Bildern als Element der Genderkonstitution im sozialen Gefüge von Sanaa ausgelotet. Die Analyse knüpfte an das schon lange währende feministische Projekt an, nicht nur die *Bilder von* Frauen kritisch zu betrachten, sondern den Schwerpunkt der Analyse darauf zu verlagern, wie Blicke organisiert sind, die wiederum mit der Produktion und der Wahrnehmung von Bildern in Verbindung stehen. Der Untersuchungsgegenstand war dabei jedoch weder das Kino, wie es dieser theoretische Hintergrund der Blickregime nahelegen würde, noch das Fernsehen als weiterer üblicher Gegenstand von Rezeptionsstudien. Vielmehr gaben gerade der umstrittene Status von „Frauen im Fernsehen“ und das quasi Nicht-Vorhandensein einer eigenen Filmkultur im Jemen dazu Anlass, das Feld der Bilder weiter zu fassen und den Umgang mit sowie die Bewertung von Bildern anlässlich konkreter gefilmter Interaktionssituationen in unterschiedlichen sozialen Räumen zu untersuchen.

Der Weg zu einer öffentlichen und selbstbestimmten Teilhabe von Frauen in der sanaanischen Gesellschaft geht nach westlicher Vorstellung meist mit einer vermuteten zunehmenden öffentlichen Sichtbarkeit von Frauen einher. Diese Arbeit zeigt deutlich, dass der Weg zu Teilhabe und zur Sichtbarkeit weder linear verläuft, noch dass diese parallel zueinander stehen. Das Verhältnis von Teilhabe und Sichtbarkeit ist von einer Ambivalenz geprägt, bei der das Streben nach gesellschaftlicher Teilhabe mit Spielarten von *diskreter Sichtbarkeit* einhergeht. Die Befunde meiner Untersuchung eines lokalen Blickregimes im Spannungsfeld von Bildern und Gender lassen sich zu drei Themensträngen bündeln: 1) die Ausweitung der Sichtbarkeit als Grenzgänge; 2) die

Vermischung von Frauen und Männern als Gefahr durch Bilder; 3) die Suche nach dem „eigenen Bild“ als Aushandlungsprozess.

Seit der Feldforschung (bis März 2001) hat sich die Medienlandschaft in Sanaa stark verändert. Inzwischen repräsentiert nicht mehr nur ein einziger Satellitenkanal den Jemen, sondern ein ganzes Bündel von Kanälen, die weitgehend für partikulare politische Interessensgruppen stehen. Mit der verstärkten Nutzung des Internets geht auch eine vermehrte Nutzung sozialer Netzwerke einher. Insbesondere *Facebook* hat für viele, die darauf Zugriff haben, eine große Wichtigkeit als Informationsquelle und für den Austausch über politische und gesellschaftliche Themen erlangt – auch zwischen Männern und Frauen. Aus den Befunden dieser Arbeit ergeben sich auch Linien für die Erforschung dieser neueren medialen Praxen sowie für die Erforschung der Bildpolitiken, die mit den Umbrüchen im Jemen seit dem Frühjahr 2011 zusammenhängen. Nach einem Rückblick auf das methodische Vorgehen werde ich hier entlang der drei genannten Themenstränge elf Thesen formulieren. Daraus leite ich Vorschläge für die weitere Forschung ab.

Die angewandten Methoden dienten dem Ziel, dem Prozess der Konstitution von Gender in der alltäglichen Interaktion auf die Spur zu kommen. Dies geschah anhand der Frage, wie das öffentliche Erscheinen von Frauen auf Bildern verhandelt wurde. Für die Interpretation beschränkte ich mich schließlich auf vier Mikrosituationen. Das Forschungsdesign entsprach einem induktiven Vorgehen. Es ging darum, zwischen Bilderhandeln und Raumpraktiken die genderbezogenen Relevanzen erst herauszuschälen. Diesem wissenschaftlichen Ansatz entsprechend erheben die Ergebnisse dieser Arbeit keinen Anspruch auf Repräsentativität. Der Verzicht auf eine standardisierte Filmaufnahmesituation und die Einbeziehung mehrerer Bildmedien in unterschiedlichen Gebrauchsweisen wurden zur Stärke des Verfahrens. Es erlaubte zu sehen, wie Bilder zur Vermittlung zwischen unterschiedlichen sozialen Räumen eingesetzt werden und welches transgressive Potenzial der Umgang mit ihnen hat. Gebrauchsweisen von Bildern erschienen dabei als dynamische und konflikthafte Prozesse, bei denen die Personen die genderspezifischen Räume und Rollen aushandelten und aktualisierten. Trotz der Reduktion auf vier Filmsituationen, die zudem noch sehr unterschiedlich waren, kristallisierten sich gemeinsame Themen heraus.

Insbesondere durch die Methodenkombination bin ich in der Medienethnographie neue Wege gegangen. Durch den dokumentarfilmischen Zugang ist die Arbeit auch in der Visuellen Anthropologie verortet. Als westliche Frau mit Kamera war ich Teil des medialen Umfeldes und stellte das Entstehen öffentlicher Bilder ereignishaft auf die Probe. Das zweite methodische Charakteristikum war ein wissenssoziologisch fundiertes, hermeneutisches Verfahren für die Interpretation der Mikrosituationen. Dieses Verfahren erlaubt Einblicke darein, wie Menschen sich durch Sprache die Wirklichkeit erschließen. Methodische Besonderheit war also die Kombination der Interpretation der praktischen und performativen Ebene mit der sprachlichen Ebene. Ambivalenzen und ein dialektisches Verhältnis zwischen praktischem und sprachlichem Handeln traten so hervor, wie ich im Folgenden anhand der vier Filmsituationen kurz schildern werde.

In Filmsituation 1 kann das gefilmte Bild von der erzählenden Dichterin Sumaya als das Ergebnis ihrer Erzählung über dramatische Umbrüche in ihrer Biographie gesehen werden. Es entstand eine besondere Spannung zwischen dem erzählten Inhalt und dem Bild, denn sie erzählte von einer Zeit, in der es das Bild nicht gegeben hätte.

Die Aktivistinnen in Filmsituation 2 hatten mit ihrer Gruppe namens *Treffpunkt der* ar-Rašīd-*Mädchen* einen symbolischen weiblichen Ort geschaffen, den sie durch viele Parameter definiert und gesellschaftlich legitimiert hatten und innerhalb dessen sie bereits eine öffentliche Sichtbarkeit erlangt hatten. Die Aktivistinnen rangen darum, ihre eigene Rolle im gesellschaftlichen Diskurs zu stärken und die Gesellschaft zu verändern. Dazu gehörte auch ihre öffentliche visuelle Präsenz auf Bildern. Im Gespräch mit mir saßen sie in einer engen Kabine in der Frauenabteilung eines Restaurants, doch in dieser Filmsituation war der Raum dieser Kabine um zukünftige Zuschauerblicke erweitert. Insgesamt stand für sie bezüglich ihres öffentlichen Bildes viel auf dem Spiel. Ihr Diskurs spiegelte die Gefährdung durch die Vorwürfe wider, die ihnen wegen ihres öffentlichen Wirkens gemacht werden könnten. Beschreibungen von Fernsehbildern, die jemenitische Frauen in der Arbeitswelt darstellen, beispielsweise einer Sekretärin mit offenem Haar oder einer Schauspielerin, brachen unvermittelt ab oder wurden konkret als Gefährdung benannt. So spielten die drei in vielen Variationen die visuellen Aspekte der „Veröffentlichung“ von Frauen verbal herunter.

Die Moderatorin in Filmsituation 3, die wir in der Sichtungsabteilung des Fernsehens filmten, war recht stark geschminkt, wenn auch weniger so als während ihrer Programmmoderation. Sie äußerte jedoch, dass sie sich für alle Moderatorinnen beim jemenitischen Fernsehen den strengeren „islamischen Schleier“ herbeiwünschte, bei dem auf hervorschauendes Haar und Make-up verzichtet würde. Während das gefilmte Bild von ihr den Eindruck erweckte, dass sie ein modisches Erscheinen anstrebte, bei dem sie mehr Haar zeigte und mehr Make-up auftrug, setzte sie sich in ihren Aussagen für ein sehr konservatives Auftreten der Moderatorinnen ein. Das erschien widersprüchlich. Die Moderatorin versuchte für ihre Verschleierung einen „Mittelweg“ zu beschreiben, was ihr jedoch nicht gelang. Auf der praktischen Ebene fand sie notgedrungen Lösungen, doch die Unmöglichkeit oder Vergeblichkeit, „einen guten Blick [zu] bringen“, spiegelte sich schon in ihren sprachlichen Äußerungen wider.

In Filmsituation 4 kritisierte die Schülerin Maryam ohne Umschweife jemenitische Fernsehbilder von Frauen. Ihre Kritik an konkreten Frauenbildern war schonungslos; eine Moderatorin im Fernsehen, die mit offenen Haaren moderierte, kam nicht gut weg. Sie hielt sie für unqualifiziert und unnötig. Wegen ihrer offenen Haare platzierte Maryam sie als „Ungläubige“ quasi außerhalb der Gesellschaft. Maryam selbst, die ich gar nicht ins Bild nahm, rang als Schülerin in ihrer biographischen Situation noch nicht mit ihrem Bild in der Öffentlichkeit. Da sich ihre Lebenswelt hauptsächlich auf Familie und Mädchenschule beschränkte, waren genderpolitische Implikationen ihrer Aussagen noch nicht für ihr eigenes berufliches oder karrierebezogenes Handeln relevant. Es liegt nahe, dass ihre sprachliche Direktheit und Unverblümtheit damit in Verbindung standen.

Diese Beispiele zeigen, dass eine visuelle Bearbeitung des Themenkomplexes um Genderkonstitution und die öffentliche Sichtbarkeit von Frauen Zugänge ermöglicht, die andere Methoden nicht erlauben. Im Wechselspiel zwischen Bildmaterial und sprachlichen Äußerungen treten die Vielschichtigkeit von Blicken und Bilder-Handeln sowie die Ambivalenzen, die stetig neu verhandelt werden, deutlicher zu Tage. Sie sind ein Plädoyer für ein filmisches Vorgehen. Ich vermute, dass die Situation des Gefilmt-Werdens zum Beispiel die Anekdoten über als Männer verkleidete junge Frauen erst hervorbrachte, da das subversive, transgressive Potenzial von Bildern beim Filmen mitschwang. Sie können auch als Plädoyer für die Präsentation eines Filmes

verstanden werden, bei dem diese Ambivalenzen erfahrbar würden. Doch ich geriet selbst in die Fänge einer Dialektik, die der oben beschriebenen entspricht. Indem ich die sprachliche Ebene fokussierte, indem ich Schichten der sprachlichen Konstruktion von Wirklichkeit hervorholte und daran Deutungen knüpfte, indem ich auf diese Weise Verborgenes, Verdrängtes oder Ersehntes explizit benannte, entstand die Notwendigkeit, die Frauen zu anonymisieren und die filmischen Bilder, die ursprünglich für die Veröffentlichung gedacht waren, unsichtbar werden zu lassen.

Auf den folgenden Seiten formuliere ich die Befunde der Interpretationen als Thesen. Sie skizzieren ein lokales Blickregime, das sich aus dem inhärenten Widerspruch zwischen Gendersegregation und dem Streben nach einem öffentlichen Frauenbild ergibt. In den Thesen kann ich mich nur stichwortartig und verkürzt auf die Interpretationen und Ausführungen der Kapitel 3-6 beziehen. Doch selbst unter Einbeziehung der Ausführungen müssen sie vorläufig bleiben. Die ersten vier Thesen ordne ich einem Themenstrang zu, der die Ausweitung der Sichtbarkeit als Grenzgänge erscheinen lässt.

1) *Eine Ausweitung der Sichtbarkeit im Fernsehen wurde mit den Anderen, den Nicht-Jemenit/innen, dem Westen in Verbindung gebracht.* Im lokalen Kontext erschien die Präsenz von Frauen auf öffentlichen Bildern – insbesondere auf dem jemenitischen Satellitenkanal – ein unvermeidbares Zugeständnis an die Einbindung des Jemen in den Kontext einer globalen Fernsehkultur. Ausgelöst durch die jemenitische Moderatorin mit offenem Haar kam die Schülerin Maryam zu der Einschätzung, dass Moderatorinnen eigentlich „nicht notwendig“ seien. Die unverschleierte Sichtbarkeit der Frauen von anderswo wurde dabei nicht unbedingt abgelehnt, sondern als Praxis der nicht-jemenitischen „Anderen“ gesehen. Der Umweg über einen fremden Kontext, über einen Aufenthalt außerhalb des Jemen, über den Auftritt in einem nicht-jemenitischen Fernsehkanal, konnte jedoch als Legitimation oder Begründung für „mehr“ Sichtbarkeit auf Bildern dienen. Zum Beispiel stellte ein Arbeitsaufenthalt im Irak für die Dichterin Sumaya Anlass und Vorwand für die Veröffentlichung eines Fotos ohne Gesichtsschleier im Jemen dar. Solch eine Ausweitung der eigenen Sichtbarkeit konnte jemenitischen Frauen den Vorwurf der „Imitation“ arabischer oder ausländischer

Frauen einbringen. Dieser Vorwurf wog schwer und schien das „Eigene", Jemenitische, zu gefährden oder zu kompromittieren.

2) *Die Ausweitung der Sichtbarkeit – insbesondere die auf Fernsehbildern – bedeutete das Inkaufnehmen von moralischen Schuldzuweisungen*. Frauen im Fernsehen setzten sich durch ihr Erscheinen vor einem Massenpublikum einer *Schuldvermutung* aus und waren gegenüber ihren Zuschauer/innen erst einmal in der Beweispflicht, die Schuld, die auf sie projiziert wurde, zu entkräften. Die Moderatorin in Filmsituation 3 fühlte sich „mit schuldigem Blick" betrachtet. In den Augen der Schülerin Maryam schien eine Moderatorin sich durch ihr offenes Haar zu disqualifizieren, und jedes andere Bewertungskriterium wurde dadurch außer Kraft gesetzt. Diese strenge Bewertung war genderspezifisch, die insgesamt positive Bewertung des Ko-Moderators der Quizsendung ließ sich trotz konstatierter Mängel als *Unschuldsvermutung* charakterisieren. Die Grenze hin zum „Zuviel" an Sichtbarkeit für Frauen ließ sich allerdings nicht normativ benennen, außer, dass sie beim offenen Haar überschritten war. Diese Grenze wurde durch die soziale Rolle und den gesellschaftlichen Status der Frau bedingt. Doch vor allem der Zugewinn an Sichtbarkeit, die Ausweitung der Sichtbarkeit bedurften der Legitimation und auch die Lockerung der Verschleierung konnte Schuldvermutungen hervorrufen. Die Bewertungen der Frauenbilder hingen auch davon ab, was der Betrachter oder die Betrachterin über die Respektabilität der jeweiligen Frau wusste. Maryam entschied sich für den Gesichtsschleier, weil sie so das Gefühl loswurde, jeden Kommilitonen und jede Kommilitonin immer erst von ihrer Anständigkeit überzeugen zu müssen. Mit Gesichtsschleier fühlte sie sich freier im Ausdruck und konnte ungezwungener lachen oder laut reden.

3) *Sichtbarkeit auf öffentlichen Bildern wurde nicht an dargestellten Rollen, sondern an realen Frauen im Fernsehen verhandelt.* Dazu zählten Moderatorinnen, Nachrichtensprecherinnen oder Teilnehmerinnen an Talkshows und Diskussionsrunden. Ihre Bilder wurden in Bezug darauf bewertet, was der Betrachter oder die Betrachterin über deren sozialen und familiären Status, ihre Herkunft, ihre Biographie und ihren Lebenswandel wussten. Von Schauspielerinnen dargestellte Rollen galten hingegen kaum als

Diskussionsgrundlage für das öffentliche Frauenbild. Das Schauspielern jemenitischer Frauen wurde als Gefahr dargestellt oder sogar tabuisiert.

4) *Die eigene öffentliche Sichtbarkeit wurde dadurch gezähmt, dass Visualität auf der sprachlichen Ebene heruntergespielt wurde.* Die Angriffsfläche wurde so verkleinert. Insbesondere in der Filmsituation mit den Aktivistinnen fiel auf, dass diese die Benennung von Frauenbildern vermieden und visuelle Phänomene umschrieben (zum Beispiel mit nicht-visuellen Metaphern). Um keine Aufmerksamkeit auf die eigene Sichtbarkeit zu lenken, verharmlosten die Aktivistinnen Aspekte der öffentlichen Sichtbarkeit von Frauen, sie spielten sie oft herunter oder vertuschten sie regelrecht.

Das Thema „Das Bild der Frau" begegnete mir während meiner Recherchen als beliebtes gesellschaftliches Thema, zu dem alle etwas zu sagen hatten. Doch wenn vom „Bild der Frau" gesprochen wurde, geschah das meist im übertragenen Sinne, etwa als visuelle Metapher für die „Rolle der Frau" oder die „Stellung der Frau". Der heikle Aspekt des *veröffentlichten Bildes* der Frau, durch das sie einer gesteigerten Zahl von Blicken ausgesetzt ist und wobei „Bild" in einem materiellen, phänomenologischen Sinne gemeint ist, wurde dabei meist nicht behandelt oder sogar vermieden. Sogar unter dem expliziten Thema „Bild der Frau" wurden also die Aspekte von Visualität und Sichtbarkeit von Frauen eher kaschiert als erkundet. Diesem sprachlichen Umgang mit Phänomenen des Visuellen ist es zu verdanken, dass die Existenz jemenitischer Frauen im Fernsehen, trotz jahrzehntelanger Rolle als Nachrichtensprecherinnen und Moderatorinnen, zur Zeit meiner Feldforschung immer noch umstritten war und sich diskursiv als inexistent, unnötig und unerwünscht behaupten konnte. Die diskursive Tatsache, dass „jemenitische Frauen nicht im Fernsehen erscheinen", hatte sich beharrlich – trotz fortgeführter gegenteiliger Praxen – seit der Einführung des Fernsehens 1975 gehalten.

Auch bei der Podiumsdiskussion der Aktivistinnen zum Thema „Das Bild der Frau in den jemenitischen Medien" fand keine Auseinandersetzung mit visuellen Frauenbildern statt: Eine Schauspielerin war nicht auf dem Podium eingeplant, und die Moderatorin, die kommen sollte, erschien nicht. Frauen, die „das Bild der Frau" umsetzen sollten, waren in der Diskussion nicht präsent. Diese Befunde erhellen den Widerspruch zwischen den immens hohen Erwartungen an die Medienfrauen, im Fernsehen

„das Bild der jemenitischen Frau“ darzustellen, und der annähernden Unmöglichkeit, dies zur Zufriedenheit der Gesellschaft zu tun. In dieser Lücke zwischen dem Wunsch, ein eigenes, jemenitisches „Bild der Frau“ zu definieren, und seiner Negation findet das imaginierte Weibliche seinen Platz.

Aus diesem Themenstrang und den ersten vier Thesen ergeben sich weiterführende Forschungsfragen. Diese betreffen zum einen die mehrfach genannten Erwartungen an die Frauen im Fernsehen, zum „Bild der Frau“ beizutragen. Interessante Ansatzpunkte könnten dabei die Biografien der „Medienfrauen“ sein. Anhand von Biografien könnte nachvollzogen werden, warum sich Frauen, trotz der großen Risiken für den eigenen Ruf und den der Familie, dafür entscheiden, über das Fernsehen ein öffentliches Gesicht zu erhalten – sowohl als Moderatorinnen als auch als Schauspielerinnen. Was sind persönliche Motivationen, was woll(t)en sie damit erreichen? Woran sind sie gescheitert (für den Fall, dass die Karriere früh beendet wurde)? Was haben sie erreicht, persönlich oder für das „Bild der Frau“? Auch die Reaktionen des Umfeldes, der Familie, des Mannes, der Verwandtschaft könnten geschlechterspezifisch betrachtet werden. Dabei geht es um die Frage, wie Frauen beim Fernsehen mit den Erwartungen und Projektionen auf sie umgehen und wie sie diese bewerten.

Weitere Forschungsfragen setzen an der *Schuldvermutung* gegenüber Frauen an, die ihre Sichtbarkeit ausweiten. Nach dieser Untersuchung rangierten die lokalen Bedeutungen im Kontinuum von diskreter Sichtbarkeit bis hin zur ausgeweiteten Sichtbarkeit zwischen Schutzbedürftigkeit und Schwäche auf der einen und schuldig sein bzw. „einen schuldigen Blick bringen“ auf der anderen Seite. Heike Behrend berichtet von der kenianischen Küste, dass dort im Zuge des *Islamic revival* das Konzept von genderbezogener Bescheidenheit, Reinheit und Segregation auf Bildmedien ausgeweitet wurde.[560] Im sanaanischen Kontext spielte die Schuldvermutung jedoch eine größere Rolle als eine schützenswerte „Reinheit“. In den von mir geführten, zahlreichen Gesprächen in Sanaa wurde *fitna*, die Verführungskraft der Frau, häufig genannt. Sie evoziert Begierden und Instinkte und hat das Potenzial, gesellschaftliches Chaos zu stiften. Die oben geschilderten Analysen weisen darauf hin, dass *fitna* als gendertypische Eigenschaft ein wesentliches Element für die Schuldvermutung bei der

560 Siehe: Heike Behrend, *Contesting Visibility. Photographic Practices on the East African Coast*, Bielefeld 2013, S. 148.

Frau sein könnte. Hier wäre es sinnvoll, Bilderpraxen und lokale Bedeutungen in unterschiedlichen muslimischen Kontexten zu vergleichen, sowohl vor dem Hintergrund der Kunstformen, die jeweils als Vorläufer des fotografischen und filmischen Bildes gelten, als auch vor dem Hintergrund der bildpolitischen Aspekte im Zusammenhang mit kolonialer Erfahrung und/oder dem Aufeinandertreffen unterschiedlicher Religionen. Diese müssen in die Überlegungen zur Genderkonstitution durch Bilder und Blicke im Privaten und in der Öffentlichkeit einfließen.

Im zweiten Themenstrang werden Bilder mit der Vermischung von Frauen und Männern assoziiert, was ein gefährdendes Element darstellt. Dabei geht es nicht um eine Vermischung, die abgebildet ist, zum Beispiel wenn eine Schauspielerin und ein Schauspieler in einem Film eine Romanze darstellen. Zwar mögen Filme mit Liebes- oder Erotikszenen eine Kontrastfolie sein, die diese Angst nähren kann. Doch hier ist eine subtilere Gefahr gemeint, die nicht sichtbar ist, die durch die öffentlichen Bilder von Frauen aber dennoch heraufbeschworen wird. Die folgenden Thesen werden das erläutern und der weiteren Untersuchung anheimstellen.

5) *Bilderräume mussten als „saubere Orte" erschaffen werden.* Bilder von Frauen haben die Tendenz, die Assoziation von der Vermischung der Geschlechter hervorzurufen. Das beginnt mit privaten Bildern von Frauen, vielleicht mit offenem Haar, die in die Hände eines Mannes geraten könnten, der sie so nicht sehen darf. In den interpretierten Filmsituationen evozierten öffentliche Bilder von Frauen – und um die ging es hier – eine unzulässige Aufweichung der Geschlechtertrennung, etwa wenn Frauen auf dem Fernsehbildschirm zu sehen waren. Das lag daran, dass die Institution Fernsehen, die Sendeanstalt von Sanaa TV, als „männlicher Ort" wahrgenommen wurde (von der Schülerin Maryam, den Aktivistinnen und der Moderatorin). Sie galt als ein Arbeitsumfeld, in dem Frauen ständig im Arbeitskontakt mit Männern standen. Die Moderatorin Amina hatte mit der Zuschreibung gegenüber dem Fernsehen als männlichem Ort zu kämpfen und hielt dagegen, indem sie die Bildung ihrer männlichen Kollegen hervorhob. Auch die Aktivistinnen nannten ihr Kulturzentrum einen „sauberen Ort". Sie betonten die Bildung ihrer männlichen Kollegen und implizierten damit deren respektvollen Umgang mit Frauen als Eigenschaft des „sauberen Ortes".

6) *Der Begriff „taʿāmul“ (Zusammenarbeit, Umgang) diente der unverfänglichen Benennung „gemischter“ Räume und Kontexte.* In allen vier Filmsituationen wurde dieser Begriff für berufliche Situationen (in Organisationen, Institutionen, an Universitäten oder auf Konferenzen) benutzt, in denen Männer und Frauen gemeinsam arbeiteten. Der Begriff erlaubte eine differenzierte und „neutrale“ Betrachtung der Qualität des Umgangs, den Männer mit Frauen bei der Arbeit pflegten. Er ermöglichte, eine Ausweitung der „gemischten“ Kontexte und die damit einhergehenden Veränderungen der sozialen Beziehungen begrifflich zu fassen. Das Wort *taʿāmul* ermöglichte es, über den durch Verbote aufgeladenen Bereich der räumlichen Durchmischung von Frauen und Männern in einer weniger verfänglichen Kategorie zu reden, einer Kategorie, die nicht das Unsittliche, Unmoralische, Unanständige oder Charakterlose schon implizierte. Dieser Terminus war positiv besetzt und oszillierte zwischen der beschreibenden Feststellung der Zusammenarbeit und dem moralischen Aspekt eines respektvollen Umgangs miteinander. Mit diesem Begriff konnte den geschlechtergetrennten sozialen Räumen etwas entgegengesetzt werden, ohne direkt auf eine Vermischung der Geschlechter hinzuweisen, indem etwa „Frauen und Männer zusammen“ direkt benannt wurden. In diesem Sinne kann die Rede von *taʿāmul* als diskursiver Akt verstanden werden, durch den die sozialen Räume, in denen Männer und Frauen zusammen arbeiteten, sprachlich verankert, in ein semantisches Bedeutungsnetz eingewoben und somit erkämpft wurden.

7) *Während fotografischen und filmischen Bildern die Gefahr der Vermischung inhärent war, war dies bei Zeichnungen (zum Beispiel Karikaturen) nicht der Fall.* Die Religionsgelehrten schrieben über Bilder, dass Fotos und Fernsehbilder, die nur Licht und Schatten einfingen, weniger gefährlich wären als Zeichnungen, Malereien und natürlich Skulpturen (siehe „Islamisches Bilderverbot?“). Es sind aber die Fotos und Fernsehbilder, die die Geschlechterordnung bedrohen.

Zur Zeit der Feldforschung gab es in vielen Zeitungen Karikaturen. Diese wurden insbesondere eingesetzt, um Themen der weiblichen Lebenswelt oder die Beziehungen zwischen Frauen und Männern humoristisch oder satirisch zu bearbeiten. Im Fall von Sprechblasen wurde darin meist der sanaanische oder ein anderer jemenitischer Dialekt wiedergegeben. Die dargestellten Szenen waren also deutlich im lokalen Kontext plat-



Abbildung 3: Karikatur – Qatrunde unter Frauen

ziert. Das ausgewählte Beispiel (Abb. 3)[561] zeigt eine kleine private Runde unter Frauen. Die Karikatur, die Frauen in gemütlichen Kleidern, geschminkt und mit offenem Haar darstellte, konnte veröffentlicht werden. Das publizierte Foto einer ähnlichen Situation wäre hingegen undenkbar gewesen. Bei veröffentlichten Fotos konnte schon ein verrutschtes Kopftuch oder ein beim Sitzen hervorschauender Strumpf zu Verstimmungen oder Skandalen führen. Nach den lokalen Bilderkonventionen konnte dieser weibliche Raum *par excellence* gezeichnet und veröffentlicht werden. Weder ein Bilder- oder Abbildungsverbot noch genderbezogene Blickverbote kamen hier zum Tragen. Nur fotografische und filmische Darstellungen wurden in das System der genderbezogenen Blickverbote integriert. Eine Zeichnung war jedoch vom Bezug auf eine reale Person entbunden, von den Blicken auf die Frau in einer Karikatur ging keine Gefahr aus, kein weibliches Familienmitglied kompromittierte den Ruf einer Familie. Zeichnerisch ließen sich Szenen in Häusern darstellen, die ein fremder Mann nicht sehen durfte.

8) *Die Prozesshaftigkeit von Bildern ist ausschlaggebend für ihre konstituierende Kraft in der Geschlechterordnung.* Für die Wahrnehmung öffentlicher Frauenbilder in Sanaa war entscheidend, wer Bilder für wen machte, wie, wo und zu welchem Zweck, von wem diese Bilder gesehen wurden, in wessen Besitz sie waren oder gelangen konnten. Sogar mögliche Formen des Missbrauchs von Bildern wurden in der Produk-

561 Aus der Zeitung *al-marʾa* [Die Frau], Nr. 52 (Januar 2001), S. 31.

tion mitgedacht. Was die Gefahr von Bildern bezüglich der Vermischung von Männern und Frauen anbelangt, wurde deutlich, dass die Gefahr ebenfalls vom Prozess ausging, vom Prozess der Produktion, der Verbreitung, der Wahrnehmung. Das Verhältnis zu den Bildern hatte mit den Strukturen der Sichtbarkeit zu tun, beziehungsweise – von den handelnden Personen aus betrachtet – mit den Strukturen des Sich-zu-Sehen-Gebens in einem von Machtverhältnissen durchdrungenen sozialen Raum. Was auf Bildern zu sehen war, stand oft in einem äußerst komplexen Verhältnis zu dem, was die dargestellten Frauen damit bezweckten. Vom Abbildcharakter von Bildern auszugehen, erlaubte dabei nicht, ihre Bedeutung zu erfassen. Dazu musste man erst die Prozesshaftigkeit des Umgangs mit den Bildern, ihre biographische, situative und räumlichen Verortung untersuchen. Dabei ließ sich dann in der Dynamik von Verbergen und Zeigen, Verschleiern und Enthüllen, Benennen und Verschweigen ihre konstitutive Kraft in der Geschlechterordnung erkennen. Hingegen fokussieren Untersuchungen zu Bildern in muslimischen Kontexten immer wieder das Bilderverbot und lassen dabei die Genderkonstitution – in Gesellschaften mit Geschlechtertrennung und genderbezogenen Blickverboten – außer Betracht. Wie entscheidend diese jedoch für den Bildgebrauch, Bildwahrnehmung und Bildbedeutungen sind, dafür hat der sanaanische Kontext ein Beispiel gegeben, das sowohl die theoretische als auch die methodische Diskussion in eine neue Richtung lenken muss.

Die Thesen animieren dazu, deutlich zwischen unterschiedlichen Bildmedien zu differenzieren und einzelne Bildgenres herauszugreifen. Ich möchte einige Bildgenres erwähnen, die ich beobachtet habe. Ein Beispiel sind die manchen Zeitungsartikeln beigefügten Autorinnenfotos, die grob gerastert den umhüllten Kopf mit Gesichtsschleier und Augenschlitz zeigten. Ein anderes Beispiel sind Bilderpraxen in sozialen Netzwerken, wo jede Person ihren eigenen Screen hat, was im sanaanischen Kontext von besonderer Bedeutung ist. Lokale Eigenarten im Umgang mit zum Beispiel *Facebook* betreffen auch die Bild- und Blickbeziehungen bei Profilbildern und Fotos der Rubrik Chronik. Ein weiteres Beispiel sind die groß abgezogenen und gerahmten Familienfotos, die in vielen Wohnzimmern in der Altstadt hingen. Sie habe ich bereits

in einer weiterführenden Untersuchung behandelt und werde daher etwas ausführlicher auf sie eingehen.[562]

Vergrößerte Fotos an den Wänden, so muslimische Rechtsgelehrte, würden zu viel Aufmerksamkeit auf sich ziehen und so das „Bilderverbot" verletzen. Doch diese Einwände spielten in den letzten Jahrzehnten für die in Sanaa äußerst verbreitete Spielart von Familienfotos keine Rolle. Die Fotos zeigten den Vater, die Söhne und die jüngeren Töchter. Die Mutter sowie die älteren Töchter waren nicht dabei. Diese Familienfotos können als „öffentlich" bezeichnet werden, denn sie sind eigens für die großen, geschmückten Wohnzimmer gemacht. Dort finden die Qatrunden statt, die öffentlichen Charakter haben. Frauen und die größeren Töchter bleiben in diesem „öffentlichen" Raum vor den Blicken fremder Männer verborgen. Mit den Familienfotos wird die Unsichtbarkeit der Frauen sichtbar gemacht und ausgestellt. Beachtete man jedoch den lokalen Kontext, so erfuhr man etwas über den „Verbleib" der Frauen. Üblicherweise wurden die Fotos am Tag des Opferfests oder am Ramadanfest aufgenommen. An diesen Tagen waren die Familiengruppen, bestehend aus den männlichen Familienmitgliedern und den jüngeren Töchtern, in neuen Festtagskleidern in der Altstadt unterwegs, um die Frauen zu besuchen und zu ehren. Unterwegs zu den Frauen machten die Gruppen beim Fotostudio Halt. Die Frauen empfingen zu Hause im dekorierten Salon ein Defilee zunächst naher und dann entfernterer Verwandtschaft. Im lokalen Kontext war allen bekannt, dass die Frauen auf den Fotos abwesend sind, weil sie zuhause Gäste empfangen. Obwohl sie auf den Fotos abwesend waren, nahmen sie eine wichtige Rolle im Strom des sozialen Ereignisses ein. Die Beispiele legen nahe, Untersuchungsmethoden zu wählen, bei denen die Aspekte der Prozesshaftigkeit und der intrinsische Verbindung zwischen Bildern und Blicken erfasst werden, die sich in der lokalen Wahrnehmung von Bildern als so wichtig herausgestellt haben.

Der dritte Themenstrang betrifft die Suche nach dem „eigenen Bild" als Aushandlungsprozess. Auch hier werden Bilder wieder nicht vom sprachlichen Bedeutungs-

562 Mit einer Videokamera ging ich dafür hauptsächlich den Vorgängen im Fotostudio nach, dem Ort ihres Entstehens. Daraus ist der dokumentarische Kurzfilm *Was fotografiert werden muss!* entstanden. Produktionsjahr 2011. Er lief auf Kurzfilmfestivals und Festivals des ethnographischen Films. Auf dem Festival *Espiello. International Festival of Ethnographic Film* in Huesca, Spanien gewann er 2012 den Spezialpreis der Jury.

netz, in das sie eingebettet sind, abgetrennt und dennoch in ihrer Materialität ernst genommen.

9) *Mit dem Verweis auf „die jemenitische Besonderheit" (al-ḫuṣūṣīya al-yamanīya) plädierten Frauen für den Schutz und die Schonung der Gesellschaft, insbesondere was die öffentliche Sichtbarkeit von Frauen auf Bildern anging*. Die eigene diskrete Sichtbarkeit auf Bildern wurde so gerechtfertigt. Der Begriff stand für eine emotionale, verständnisvolle Bezugnahme auf die Gesellschaft und hatte ein starkes identifikatorisches Moment. Die Rücksicht auf die Gesellschaft erschien so stärker als das, was einzelne Frauen sich für ihr Leben wünschten, was sie anstrebten und erkämpften. Auch Frauen wie die Aktivistinnen, die sich eine Präsenz in der medialen Öffentlichkeit erarbeitet hatten, verwiesen auf diese „jemenitische Besonderheit". Die Aktivistin Basma erschien mit Gesichtsschleier in einer Talkshow des jemenitischen Fernsehens, obwohl sie sonst in der Öffentlichkeit niemals den Gesichtsschleier trug. Die Rücksicht auf die „jemenitische Besonderheit" ließ dieses vorläufige Bild, das nicht ihrem Ziel für eine öffentliches Bild entsprach, opportun erscheinen. Der Ausdruck verwies auf die Notwendigkeit, die Gesellschaft erst Schritt für Schritt auf die öffentliche Präsenz der Frauen vorzubereiten.

10) *Neben Schutz und Schonung der Gesellschaft bedeutete die diskrete Sichtbarkeit von Frauen auch ein Versprechen von Schönheit.* Diskrete Sichtbarkeit auf Bildern und hinter dem Schleier stimmten in ihrer symbolischen Bedeutung als Versprechen von Schönheit überein. Der Schleier, der das Gesicht verdeckt und nur die Augen freilässt, ist ästhetisch aufgeladen. Er rahmt das ausdrucksstärkste Element des Gesichts und verdeckt den Rest. Die Dichterin Sumaya schilderte ihre schwer auszuhaltende Ungewissheit darüber, mit ihrem Gesichtsschleier suggeriere sie womöglich eine Schönheit, die gar nicht existierte. Ihre Motivation dafür, den Gesichtsschleier nicht mehr zu tragen, war, diesem Unbehagen zu entkommen. Diese Dualität prägte nach meiner Erfahrung auch die männliche Wahrnehmung von Bildern, auf denen Frauen zu sehen sind, insbesondere in dokumentarische Aufnahmen.[563] Männer konnten Frauen auf Bildern

563 Das fiel mir in einem Seminar für Medienleute auf, in dem wir Dokumentar- und Experimentalfilme aus unterschiedlichen Ländern anschauten (siehe S. 151).

von anderswo schlicht als „hässlich“ wahrnehmen. Die Unsichtbarkeit oder die verschleierte Sichtbarkeit der Frauen trat somit als Distinktionsmerkmal deutlich hervor.

11) *„Vorbild“haftes Erscheinen im Fernsehen hatte Passagencharakter.* Unter den Typen von Frauenbildern (4.2) hoben die Aktivistinnen „Die gebildete und erfolgreiche Frau“ positiv hervor. Als Beispiel eines vorbildlichen „Frauenbildes“ nannten sie die damalige Botschafterin Amat al-ʿAlīm as-Sūswa, die beim Fernsehen nicht etwa angekommen und etabliert, sondern also junges Mädchen zwar dort begonnen hatte, dann aber zuerst Vizemedienministerin und später Botschafterin geworden war. Sie war durch das „Nadelöhr“ des Fernsehens hindurchgegangen. Das positive „Frauenbild“ machten die Aktivistinnen an einer konkreten Frau und ihren Erfolgen jenseits des Fernsehens fest sowie am Ruf, den sie sich jenseits des Fernsehens erarbeitet hatte. Genauso hatte auch der eigene Fernsehauftritt der Aktivistin Basma Passagencharakter, als sie bei ihrem Auftritt in der Morgensendung, in der sie zum Qatkonsum Stellung nahm, entgegen ihrem sonstigen Auftreten in der Öffentlichkeit den Gesichtsschleier „anzog“. Das entsprach nicht ihren Zielvorstellungen vom eigenen Bild in der Öffentlichkeit, doch es ging darum, die Gesellschaft zu schonen, solange diese noch nicht für ein anderes „Frauenbild“ bereit war. Die Dichterin Sumaya hingegen schickte Bilder von sich quasi als „Vorhut“ ihrem Erscheinen ohne Gesichtsverschleierung voran. Sie standen im Dienste ihrer zukünftigen Rolle als Dichterin. In den drei Geschichten war eine „Kunst des Übergangs“ am Werk: Frauen verstanden es, Bilderpraxen im Dienst ihres eigenen „Öffentlich-Werdens“ einzusetzen. Viel schwerer hatten es jene Frauen, die fest beim Fernsehen arbeiten und dort dauerhaft und nachhaltig ein Frauenbild etablieren und darstellen sollten.

Im dritten Themenstrang habe ich Aushandlungsprozesse gebündelt, bei denen es um etwas geht, das ich etwas schlicht „das eigene Bild“ genannt habe. Dieses „Eigene“ muss weiter ausdifferenziert werden, nach unterschiedlichen Milieus und Akteurinnen. Bestimmte Dichotomien charakterisieren diese Aushandlungsprozesse, zunächst die Dichotomie Eigen/Fremd. Hier bietet der Begriff „*die jemenitische Besonderheit*“ (*al-ḫuṣūṣīya al-yamanīya*), der in der Literatur meines Wissens noch nicht erwähnt worden ist, im Feld jedoch oft in Bezug auf die diskrete Sichtbarkeit von Frauen auf Bildern

genannt wurde, einen Ansatzpunkt für ein lokales Konzept von kultureller Zugehörigkeit. In diesem lokalen Kontext hat es sich als produktiv erwiesen, diese erste Dichotomie, die Konstruktionen kultureller „Identität“ generell zu Grunde liegt, mit der Dichotomie Bild/Blick zu kreuzen. In diesem Spannungsfeld wäre sinnvoll, der Genderkonstitution, der Konstruktion von sozialem Raum, den Formen der Bildproduktion und Bildrezeption weiter nachzugehen. Hier wurden zunächst die sprachlichen und nicht-sprachlichen Praxen im Detail untersucht und ausgehend von ihrer Phänomenologie beschrieben. Diese Dichotomien könnten in zukünftigen Forschungsansätzen noch expliziter auf theoretische Konzepte von Kultur, Identität oder Kulturellem Selbst bezogen werden.

Auch neuere gesellschaftliche und politische Entwicklungen in Sanaa und im Jemen können unter dem Aspekt von Gender und Bildgebrauch betrachtet werden. Die Bildpolitiken neuerer politischer Ereignisse lassen sich vor dem Hintergrund der Befunde dieser Arbeit untersuchen. Im Frühjahr 2011 war der Jemen zum ersten Mal seit Beginn meiner Forschungen medial präsent. Über einige Monate wurden Bilder der jemenitischen Version des „arabischen Frühlings“ in den Medien verbreitet. Mitte April 2011, nach drei Monaten von Demonstrationen und Protesten, wertete Noch-Präsident ʿAlī ʿAbdullah Ṣāliḥ die Beteiligung von Frauen an den Protesten als unislamisch ab. Er polemisierte gegen die „Vermischung“ der Frauen mit den Männern während der Proteste mit dem Ziel, den konservativ religiösen Nerv weiter Bevölkerungsschichten zu treffen. Doch die Bezichtigung erzielte einen umgekehrten Effekt. Tausende von Frauen gingen in vielen Governoraten zu Protestmärschen auf die Straße. Auch Frauen, die bis dahin noch zu Hause geblieben waren, kamen dazu oder wurden von ihren zuvor zögerlichen Ehemännern und Vätern dazu ermutigt.[564] Die Frauen empfanden die Worte des Präsidenten als eine Beleidigung, die außerdem aus der falschen Richtung kam.[565] Dass diese im Jemen sonst so wirksame Bezichtigung der Vermischung dieses Mal nicht griff, könnte dafür verantwortlich sein, dass von einer „Revo-

564 New York Times, „Yemeni Women Protest, Offended by Leader’s Remarks“ vom 16.04.2011. <http://www.nytimes.com/2011/04/17/world/middleeast/17yemen.html> (Zugriff am 10. August 2012). Siehe auch: Tawakkul Karmān turidd ʿalā-r-raʾīs fī-masʾalat al-iḫtilāt [Tawakkul Karmān antwortet dem Präsidenten auf die Angelegenheit der Vermischung], in: sabanews2010, vom 17.04.2011. <http://www.youtube.com/watch?v=mLJgzq_KvBU> (Zugriff am 10. August 2012).

565 Vor den Ereignissen hatte der Präsident immer gewarnt, die mehrheitlich islamistische Opposition wollte, dass die Frauen nicht arbeiten und zu Hause blieben. Deswegen sollte man seine frauenfreundliche Agenda unterstützen.

lution der Frauen“ gesprochen wurde, wie es Nadia Al-Sakkaf, die Herausgeberin der englischsprachigen Wochenzeitung *Yemen Times*, tat.[566]

Ein jemenitischer Film von 2011 fängt die Aufbruchstimmung des jemenitischen „arabischen Frühlings“ auf dem *Change Square* ein.[567] Er porträtiert ganz unterschiedliche Frauen, die sich in diesem öffentlichen Raum mit ihren Fähigkeiten engagierten und Seite an Seite mit Männern arbeiteten. Doch es waren nicht diese Bilder, die von der Revolution bleiben sollten. Die Revolution wurde schon bald von den Islamist/-innen vereinnahmt, und auf Fotos und Fernsehbildern ist vor allem einen Demonstrationszug von Männern mit einem schwarzen Rand von Frauen zu sehen, die den Zug der Männer säumen.

Wenig später, Präsident Ṣāliḥ war inzwischen abgesetzt worden, stand die zehnmonatige *National Dialogue Conference (NDC)* bis Januar 2014 im Zeichen sichtbarer Teilhabe von Frauen, denn 30 Prozent der Teilnehmer/innen waren Frauen. Das spiegeln auch die medialen Bilder der Konferenz wider, auf denen regelmäßig Frauen mit bunten Kopftüchern zu sehen waren. Die medialen Repräsentation des politischen Jemen auf internationalem Parkett nach der Februar-Revolution ließen die konservative Geschlechtertrennung kaum erkennen.

Inzwischen ist wieder alles anders. Seit Februar 2015 haben Ḥūṯī-Milizen[568] die Regierungsgebäude besetzt. Vom Norden aus hatten sie viele Städte und im September 2014 auch Sanaa eingenommen. Die politische und wirtschaftliche Situation hat sich dramatisch verschärft. Sanaas Bevölkerung leidet unter politischer Isolation durch den Westen und die arabischen Staaten. Nach offiziellen Verlautbarungen unterstützen die Ḥūṯīs die Umsetzung der Beschlüsse der *National Dialogue Conference*, einschließlich der Beteiligung der Frauen mit einer Quote von 30 Prozent Frauen in öffentlichen Ämtern. Doch in der Stadt und auf dem Campus berichten Frauen, die nicht den strengen Schleier tragen, von Belästigungen und Bedrohungen durch Anhänger der Ḥūṯīs.[569]

566 Nadia Al-Sakkaf, “See Yemen through My Eyes”, *TEDGlobal 2011*, Juli 2011. <http://www.ted.com/talks/lang/eng/nadia_al_sakkaf_see_yemen_through_my_eyes.html> (Zugriff am 22. September 2011).

567 Samāḥ aš-Šaġdarī. *Yamanīyāt yaṣnaʿūna at-taġyīr* [dt. Titel: Die Frauen vom Change-Square]. Jemen (2011), 21 Min.

568 Die Ḥūṯīs, oft „Ḥūṯī-Rebellen genannt, sind zaydītische Gemeinschaften aus dem Norden, die seit 2004 in Konflikt mit der Zentralregierung standen. Sie bestärken die alte hashemitische Elite in ihrem Herrschaftsanspruch und sollen vom Iran unterstützt werden. Sie betreiben den Fernsehsender *al-masīra*. <http://www.almasirah.tv/> (Zugriff am 15. März 2015).

569 Fareed Al-Homaid, “What Does the Houthis’ Rise Mean for Women?”, *Yemen Times* vom 02.03.2015. <http://www.yementimes.com/en/1864/report/4934/What-does-the-Houthis%E2%80%99-rise-mean-for-women-%28Part-1%29.htm> (Zugriff am 15. März 2015).

Die Ereignisse der jüngeren Vergangenheit zeigen, dass die Sichtbarkeit von Frauen in Sanaa und im ganzen Jemen weiterhin sehr dynamisch verhandelt wird und dass die öffentlichen Bilder von Frauen in diesem Aushandlungsprozess eine entscheidende Rolle spielen.

Anhang

Transkript: deutsch

Korpus:	das öffentliche Frauenbild im Jemen
Transkriptname:	Aktivistinnen im Restaurant
Orginaldatenträger:	MiniDV / Band Nr. 115/ TC 00:22:06:24 – 01:02:35:12 Band Nr. 116/ TC 00:00:07:00 – 00:12:43:13
Dauer:	40:27 Min. + 12:36 Min.
Aufnahmedatum:	
SprecherInnen:	Malika M; Amal A; Nadia Z; Freundin F; nicht identifiziert X Irina I (mit Kamera); Daniela (mit Mikrofon)
Transkribentin:	Irina Linke

((4s alle lachen, die Mädchen sprechen untereinander, unverständlich))

M: Ich war wie du und habe das auch gesagt.

KAMERA AUS/EIN 00:22:12:20

M: Großartig, großartig.
((mit leiser Stimme)) Wirklich. Du betrittst ihr Zimmer – großartig!
Sie stellt sich das Bild in allen Positionen vor.
Zum Beispiel haben sie Schnurrbärte angeklebt ((Lachen der anderen))

A: Sie filmt, sie filmt (jetzt).

M: und sind auf die Straße gegangen.

X: ((Laut des Erstaunens))

M: Sie machten wie die Jungen.

X: ((Laut des Erstaunens))

M: ((kaut während sie spricht)) Niemandem ist es aufgefallen!
An der Haustür, an der Haustür.
Und die Nachbarn am nächsten Tag erzählen,
dass die Al-Assadi Töchter alleine im Haus waren
und einen Jungen aus dem Haus gelassen haben.

((alle lachen))

A: Das ist klasse. ((lachend))

((Jemand klatscht in die Hände.))

Transkript: عربى

Korpus:	das öffentliche Frauenbild im Jemen
Transkriptname:	Aktivistinnen im Restaurant
Orginaldatenträger:	MiniDV / Band Nr. 115/ TC 00:22:06:24 - 01:02:35:12 Band Nr. 116/ TC 00:00:07:00 - 00:12:43:13
Dauer:	40:27 Min./ 12:23 Min.
Aufnahmedatum:	
SprecherInnen:	ملكة M; أمل A; ناديه N; صديقة F; nicht identifiziert X إيرينا I (mit Kamera); دانيالا (mit Mikrofon)
Transkribentin:	Irina Linke

((4s الكل يضحكن و يتحدثنَ بينهن, غير مفهوم))

M: أنا كنت زيك أقول هذا الكلام.

KAMERA AUS/EIN 00:22:12:20

M: رائعة رائعة
((بصوت منخفظ))فعلا تُدْخلي غرفتها (.) تحفة. (..)
تتصور الصورة في كل المواقف؛
مثلاً؛ ركبيْن شنبات (...) ((الأخريات يضحكن))

A: بتصور بتصور (الآن)

M: خرجيْن ((بصوت أكثر منخفظ)) و خرجيْن الشارع (..)

X: ((تعجّب))

M: و (.) عاملين زي الشباب (.)

X: ((صوت تعجّب))

M: ((تمضغ أثناء الحديث)) ما احد انتبه!
بباب البيت يعني باب البيت (.)
و الجيران ثاني يوم يجيبوا خبر
انو بنات الأسدي وحيدهن في البيت
أخرجوا شاب من عندهن
((الكل يضحكن))

A: حلوه هذه ((ضحكةً))

((jemand klatscht in die Hände))

Transkript: deutsch

F: ( )

((das Lachen geht weiter)

B: Was hat dein Vater getan? Hat er (es nicht/nichts) gesagt?

M: ( )

A: Nein aber, die Situation ist klasse.

F: Und mein Vater, als er die Bilder sah,

M: ( )

F: Er zog die Augenbrauen zusammen. Wer war das?

A: ((quietscht vor Lachen))

F: Ich sagte Luaa ((Name))

Wir haben uns sehr erschreckt. ‚Das ist Luaa!'

M: Aber ( )

Sie waren geschminkt

und trugen Schnauzer und Bärte und so

Das haben schon mal Mädchen gemacht.

Einmal hat eine Freundin von mir das gemacht – mit ihrem Bruder.

Sie fuhr mit ihm auf den Mofa weg.

Sie brachten Mofa und ( ), sie hatte Jackett und Hose an.

Sie trug einen Turban als ob sie ein Junge wäre

und klebte sich einen Schnurrbart.

und beide gingen Hand in Hand weg.

Keiner schöpfte Verdacht.

nach einigen Runden kamen sie zurück.

X: ((ironisches Zungeschnalzen)) t t t t

M: (Was ist das für eine Lage?)

About what ...

A: *You want any special subject or anything?*

Transkript: عربى

F: ( )

((يستمر الضحكة))

B: أبوش أيش سوى؟ ما قالكمش؟

M: ( )

A: لا بس (.) حلوه الموقف

F: و (بابا) أول ما أبسر الصور،

M: منه هذا؟

F: عقد حواجبه. (.) منه هذا؟

A: ((quietscht vor Lachen))

F: قلت هذي (لؤى) ((إسم)) (.)

أفتجأنا؛ هذي (لؤى) ((gespielte Aufregung))

M: بس ( )

يعني هِن حاطين مكياج

حاطيْن شنبات و حاطيْن لحى و حاطيْن كدا /

و مرة عامليْنها بنات /

و برضو مرة عاملتها واحدة صاحبتي مع / مع أخوها

خرجت هي وإياه في الموتير

جابوا موتير و السلافة و لبست جاكيت و بنطلون

و لبست سماطة على أنها ولد

و ركبت شنب

و ماسكان و رايحين

ما احد شك فيهن

لف بيها لف بيها بالموتير و رجعوا

X: ((ironisches Zungeschnalzen)) تْـتْـتْـتْـ

M: (أيش من وضع؟)

يعنيـ about what

A: you want any special subject or anything

Anlage 2: Segmentlisten

Filmsituation 1: Die Dichterin Sumaya
MiniDV / Band Nr. 120 / TC 00:40:55:13 - 01:02:23:08
Band Nr. 121 / TC 00:00:11:06 - 00:19:35:11
Dauer: 21:27 Min. + 19:24 Min.

1	Schreiben ist immer Hobby
2	UNTERBRECHUNG DES TRANSKRIPTES
3	Inspirationen zum Schreiben
4	Themen der Gedichte
5	Gesellschaftliches Ziel?
6	Anfang als Dichterin
7	Frauendichtung
8	Antrieb zum Schreiben (Teil 2)
9	Ziel, den Gesichtsschleier zu lassen
10	Als ich anfing zu schreiben
11	Probleme beim Weglassen des Schleiers
12	Reise außerhalb des Jemen
13	Bruder wird eingeweiht
14	Aufforderung zur Veröffentlichung des Fotos
15	Kompromiss wegen Mutter
16	Nächste Etappe: Bild im Fernsehen
17	Konsequenzen
18	Fehler im Blick der Anderen
19	Wen repräsentierst Du?

Filmsituation 2: Die Aktivistinnen Malika, Basma und Amal
MiniDV / Band Nr. 115 / TC 00:22:06:24 – 01:02:35:12
Band Nr. 116/ TC 00:00:07:00 – 00:12:43:13
Dauer: 40:27 Min. + 12:36 Min.

1	Übereinstimmung
2	Maskerade
3	„Tut was!“ Die Idee zur Veranstaltungsreihe
4	Viel ideelle Unterstützung für das Programm
5	Die Frau in den Gefängnissen: ein starker Anfang
6	Der Name „ar-Rašīd-Mädchen“ und der Ort „ar-Rašīd“
7	Ein angenehmer Ort
8	UNTERBRECHUNG DES TRANSKRIPTES

9 Warum „Das Bild der Frau in den Medien“?
10 Die Medien diskriminieren das Bild der Frau
11 Der Frau ein gutes Beispiel geben
12 Die Frau ist das Opfer der Gesellschaft
13 Jem. Gesellschaft hat ihre religiösen Überzeugungen verloren
14 Hoffnungsvoller Blick in die Zukunft
15 Auswahl der Diskutantinnen
16 Das Bild der Frau auf dem jemenitischen Kanal
17 Die positive Seite der Frau diskutieren
18 Niemand spricht besser über die Frau als die Frau
19 Positives Beispiel für eine jemenitische Serie
20 Die Besonderheit der Gesellschaft bewahren
21 Amat al-ʿAlīm as-Suswā hat alle überzeugt
22 Die Frau, die in den Medien arbeitet, wird verurteilt
23 Wir müssen verändern
24 Der Mann hat schon genug geredet
25 Das Fernsehen ist eine Gesellschaft in der Wohnung
26 Sie kann noch nicht unterscheiden
27 Der positive Einfluss – Geschmack
28 Der negative Einfluss auf das Mädchen
29 Uns nützt es
30 Wir haben profitiert und als Gesellschaft gelernt
31 In welche Richtung fahren?
32 Jede Sache reift zu ihrer Zeit
33 Lage der jemenitischen Frau wird ständig besser
34 Damit ihr Bild nicht vor den Leuten erscheint
35 Ein normaler jemenitischer Mann
36 Gesellschaft lehnt immer noch das Bild der Frau ab
37 Amal: Ein einfacher Traum
38 Die aus dem Süden sind offener
39 Vorbild und Opfer
40 Am Ende macht sie, was sie will
41 Morgen wird sie schauspielern!
42 Malika: Alle Verwandten haben sich gefreut
43 Basmas Fernsehauftritt
44 Vater sieht, mein Ausgang ist richtig
45 Viel Abschaum beim Fernsehen
46 Konservatismus nach westlichem Verständnis
47 Ich werde ankommen, ohne Schwierigkeiten
48 Beispielhafte Medienschaffende?

Filmsituation 3: Die Moderatorin Amina
MiniDV / Band Nr. 104 / TC 00:00:16:23 - 00:31:56:18
Dauer: 31:39 Min.

1 Das Wesen der Arbeit in der Sichtungsabteilung
2 Die Liebe zur Arbeit als Sprecherin
3 Bis zehn Uhr nachts bei der Arbeit
4 Keine Probleme mit der Familie
5 Verständnis gegenüber den arbeitenden Frauen
6 Einigkeit über Grundsätze
7 Guter Umgang in dieser Abteilung
8 Blick auf das Mädchen beim Fernsehen
9 Moderatorinnen und der islamische Schleier
10 Die Verschleierte ist leider auf bestimmte Sendungen festgelegt
11 Ich mag kein starkes Make-up
12 Eine eigene Kategorie
13 Viele Männer sind nicht überzeugt von der Arbeit von Frauen beim TV
14 Frage: „Nadia aus Aden“
15 Frage: „Es gibt Respekt“
16 Serie über Gerichtsverhandlung zwischen Männern und Frauen
17 Wir entfernen sittliche Dinge und bestimmte Ideen
18 Das häufige Vorkommen von Christen in der Serie
19 Welche Rechte sollen die Frauen bei uns fordern?
20 Dem Zuschauer soll es nicht auffallen
21 Wir müssen das herausnehmen
22 Herausschneiden aus ausländischen und arabischen Serien
23 Es gibt viele Fehler in unseren arabischen Sendungen
24 Bei jedem Satellitenkanal gibt es ein Defizit
25 Die Frauen müssen sich Respekt verdienen, egal wo sie arbeiten

Filmsituation 4: Die Schülerin Maryam
MiniDV / Band Nr. 106 / TC 00:28:00:09 - 00:57:02:22
Band Nr. 108 / TC 00:00:11:06 - 00:19:35:11
Dauer: 29:02 Min. + 19:24 Min.

1 Was die Jemeniten wollen
2 Jemenitische Mädchen können nicht erscheinen
3 Verboten im Ramadan
4 Sie schneiden seltsame Sachen heraus
5 Der Schleier ist eine Pflicht für jede Muslimin
6 Sie schneiden die Hälfte des Videoclips heraus
7 Es gibt bei uns keine schöne Sendung
8 Sie machen nichts gut
9 Kritik an jemenitischem Moderator
10 Kritik an Qualität der Sendungen
11 Leiden der Kinder
12 Diese Sendung ist nicht jemenitisch
13 Folklore
14 Entertainment für Maryams Generation
15 Manche haben nur Sanaa
16 Ein guter Moderator
17 Der Moderator der Quizsendung
18 Moderatoren aus Sicht der Mädchen
19 Sie reden am meisten über die Frau
20 Frauen als Zuschauerinnen in Quizsendungen
21 Fehler der jemenitischen Quizsendung
22 Die Abwesenheit des Schleiers gefällt niemandem
23 Damit sie nicht sagen, wir sind rückständig
24 Gesellschaft miterleben
25 Sie brechen die Folge in der Mitte ab
26 Vom Aussehen der Kleider nicht beeinflusst
27 Eine schöne Anstellung

Literatur- und Quellenverzeichnis

Die Namen arabischer Autor/innen werden je nach Publikationssprache in Transliteration oder in der jeweiligen europäischen Publikationssprache angegeben. In letzterem Fall wird die von den Autor/innen selbst verwandte Schreibweise benutzt.

Monografien und Aufsätze

Abu-Fadil, Magda, 2004. Straddling Cultures: Arab Women Journalists at Home and Abroad, in: Sakr, Naomi (Hg.). *Women and Media in the Middle East*. London und New York: I.B. Tauris. S. 180-201.

Abu-Lughod, Lila, 1986. *Veiled Sentiments: Honor and Poetry in a Bedouin Society*. Cairo: The American University Press.

Abu-Lughod, Lila, 1990. Anthropology's Orient: The Boundaries of Theory on the Arab World, in: Sharabi, Hisham (Hg.). *Theory, Politics and the Arab World: Critical Responses*. London: Routledge. S. 81-131.

Abu-Lughod, Lila, 1995. Du réalisateur au spectateur: la politique des feuilletons égyptiens, in: *Ègypte/Monde arabe*, Nr. 4, S. 43-57.

Abu-Lughod, Lila, 1997. The Interpretation of Culture(s) after Television, in: *representations*, Nr. 59, S. 109-134.

Abu-Lughod, Lila, 2005. *Dramas of Nationhood. The Politics of Television in Egypt.* Chicago und London: The University of Chicago Press.

Adra, Najwa, 1993. Tribal Dancing and Yemeni Nationalism: Steps to Unity, in: *REMMM,* Nr. 67, S. 161-167.

Adra, Najwa, 1996. The "Other" as Viewer: Reception of Western and Arab Televised Representations in Rural Yemen, in: Crawford, Peter I. und Sigurjon Baldur Hafsteinsson (Hg.). *The Construction of the Viewer: Media Ethnography and the Anthropology of Audiences*. Højbjerg: Intervention Press. S. 255-269.

Alexander, Jeffrey C., 2004. Cultural Pragmatics: Social Performance between Ritual and Strategy, in: *Sociological Theory*, Vol. 22, No. 4, S. 527-573.

Althabe, Gérard und Monique Selim (Hg.), 1998. *Démarches ethnologiques au présent*. Paris: L'Harmattan.

Amin, Hussein, 2001. Arab Women and Satellite Broadcasting, in: *Transnational Broadcasting Studies*, No. 6. <http://tbsjournal.arabmediasociety.com/Archives/Spring01/Amin.html>. Zugriff am 22. Oktober 2011.

Ammann, Ludwig, 2004. Privatsphäre und Öffentlichkeit in der muslimischen Zivilisation, in: ders. und Nilüfer Göle (Hg.). *Islam in Sicht. Der Auftritt von Muslimen im öffentlichen Raum*. Bielefeld: Transcript. S. 69-117.

Ammann, Ludwig und Nilüfer Göle (Hg.), 2004. *Islam in Sicht. Der Auftritt von Muslimen im öffentlichen Raum*. Bielefeld: Transcript.

Anderson, Benedict, 1983. *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. London: Verso.

Ang, Ien, 1991. *Desperately Seeking the Audience*. London: Routledge.

Ang, Ien,1997. Radikaler Kontextualismus und Ethnographie in der Rezeptionsforschung, in: Hepp, Andreas und Rainer Winter (Hg.). *Kultur - Medien - Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*. Opladen: Westdeutscher Verlag. S. 85-102.

Armbrust, Walter, 2005. Letter from the Editor, in: *Transnational Broadcasting Studies*, Vol. 1, No. 1, S. 1-3.

Austin, John L, 1979 [1962]. *Zur Theorie der Sprechakte*. Stuttgart: Reclam.

Bachmann-Medick, Doris, 2006. *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek: Rowohlt.

Bal, Mieke, 2002. *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.

Basha, Amal, 2005. Yemen, in: Nazir, Sameena und Leigh Tomppert (Hg.). *Women's Rights in the Middle East and North Africa: Citizenship and Justice*. Oxford: Freedom House. S. 335-354.

Bassalim, Hussain O., 1997. *Yemeni Media Directory*. Sanaa: Ministry of Information.

Baumgarten, Alexander Gottlieb, 1983. *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*. (Übersetzt und herausgegeben von Hans Rudolf Schweizer). Hamburg: Felix Meiner Verlag.

Baudry, Jean-Louis, 2004 [1975]. Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks, in: Pias, Claus et al. (Hg.). *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart: DVA. S. 381-404.

Beaugé, Gilbert und Jean-François Clément (Hg.), 1993. *L'image dans le monde arabe*. Paris: CNRS Editions.

Behrend, Heike (2008). Zur Politik des Gesichts im Spannungsfeld von Bilderverbot und populärer Fotografie an der Ostküste Kenias, in: Boehm, Gottfried, Birgit Mersmann und Christian Spies (Hg.). *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*. München: Fink. S. 325-343.

Behrend, Heike, 2013. *Contesting Visibility. Photographic Practices on the East African Coast*. Bielefeld: Transcript.

Beilenhoff, Wolfgang, 1997. Andere Orte: „Sans Soleil" als mediale Erinnerungsreise, in: Kämper, Birgit und Thomas Thode (Hg.). Chris Marker – Filmessayist. Cicim, Bd. 45-47. S. 109-128.

Belting, Hans, 2001. *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink.

Belting, Hans, 2009. *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*. München: C. H. Beck.

Benjamin, Walter, 1992. Die Aufgabe des Übersetzers, in: ders. *Sprache und Geschichte. Philosophische Essays*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. S. 50-64.

Berg, Eberhard und Martin Fuchs, 1995. Phänomenologie der Differenz. Reflexionsstufen ethnographischer Repräsentation, in: dies. (Hg.). *Kultur, soziale Praxis, Text: Die Krise der ethnographischen Repräsentation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 11-108.

Bergala, Alain, 2006 [2002]. *Kino als Kunst. Filmvermittlung an der Schule und anderswo*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.

Berger, Peter L. und Thomas Luckman, 1980 [1966]. *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*. Frankfurt am Main: Fischer.

Blumi, Isa, 2010. *Chaos in Yemen. Societal Collapse and the New Authoritarianism*. New York: Routledge.

Boehm, Gottfried, 1994. Die Wiederkehr der Bilder, in: ders. *Was ist ein Bild?* München: Fink.

Bohnsack, Ralf, 2003. Gruppendiskussion, in: Flick, Uwe, Ernst von Kardorff und Ines Steinke (Hg.). *Qualitative Forschung. Ein Handbuch.* Reinbek bei Hamburg: Rohwolt Taschenbuch Verlag. S. 369-383.

Bohnsack, Ralf, 2003. *Rekonstruktive Sozialforschung: Einführung in qualitative Methoden*. Opladen: Leske und Budrich.

Bourdieu, Pierre, 1979 [1960]. Das Haus oder die verkehrte Welt, in: ders. *Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabylischen Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 48-65.

Vom Bruck, Gabriele, 1996. Being Worthy of Protection. The Dialectics of Gender Attributes in Yemen, in: *Social Anthropology*, Vol. 4, No. 2, S. 145-162.

Vom Bruck, Gabriele, 1997a. A House Turned Inside Out. Inhabiting Space in a Yemeni City, in: *Journal of Material Culture*, Vol. 2, No. 2, S. 139-172.

Vom Bruck, Gabriele, 2005b. *Islam, Memory and Morality in Yemen: Ruling Families in Transition*. New York: Palgrave Macmillan.

Bryson, Norman, 2001. Introduction: Art and Intersubjectivity, in: Bal, Mieke (Hg.). *Looking in: The Art of Viewing*. Amsterdam: G&B Arts International. S. 1-39.

Butler, Judith, 1991 [1990]. Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Butler, Judith, 1997. Das Ende der Geschlechterdifferenz?, in: Huber, Jörg (Hg.). *Konturen des Unentschiedenen*. Interventionen, Bd. 6. Basel [u.a.]: Stroemfeld. S. 25-43.

Butler, Judith, 2002 [1988]. Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie, in: Wirth, Uwe (Hg.). *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 301-320.

Butler, Judith, 2006 [1997]. *Hass spricht. Zur Politik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Caton, Steve C., 1990. *"Peaks of Yemen I Summon": Poetry as Cultural Practice in a North Yemeni Tribe*. Berkeley: University of California Press.

Chen, Nancy N., 1995. Speaking Nearby. Interview mit Trinh T. Minh-ha, in: Hedwig, Saxenhuber und Madeleine Bernstorff (Hg.). *Trinh T. Minh-ha – Texte, Filme und Gespräche*. Wien und Berlin: BMWFK. S. 59-77.

Ciecko, Anna, 2011. Cinema "of" Yemen and Saudi Arabia: Narrative Strategies, Cultural Challenges, Contemporary Features, in: Wide Screen, Vol. 3, No. 1. <http://widescreenjournal.org/index.php/journal/article/view/16>. Zugriff am 3. März 2012.

Clément, Jean- François, 1995. L'image dans le monde arabe: interdit et possibilités, in: Beaugé, Gilbert und Jean-François Clément (Hg.). *L'image dans le monde arabe. Annuaire de l'Afrique du Nord,* Vol. 32. Paris: CNRS Editions. S. 11-42.

Colleyn, Jean-Paul, 1992. Jean Rouch, 54 ans sans trépied, in: *CinémAction*, Nr. 64, S. 40-50.
Colleyn, Jean-Paul, 1993. *Le regard documentaire*. Paris: Editions du Centre Pompidou.
Colonna, Fanny, 1996. „La vie n'est que visages et seuils": réflexions sur l'interaction fugace et le sentiment de commune humanité, in: *Annuaire de l'Afrique du Nord*, Vol. 33, S. 129-141.
Dahlgren, Susanne, 2004. *Contesting Realities. Morality, Propriety and the Public Sphere in Aden, Yemen*. Dissertation. Helsinki: Helsinki University Printing House.
Deffarge, Claude und Gordian Troeller, 1969. *Yemen 62-69. De la révolution sauvage à la trêve des guerriers*. Paris: Robert Laffont.
Destremau, Blandine, 1990. *Femmes du Yémen*. Domaine Maghreb Proche-Orient. Paris: Editions Peuples du Monde.
Devereaux, Leslie, 1995. An Introductory Essay, in: Devereaux, Leslie und Roger Hillman (Hg.). *Fields of Vision. Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography*. Berkeley [u.a.]: University of California Press. S. 1-17.
Dick, Marlin, 2005. The State of the Musalsal. Arab Television Drama and Comedy and the Politics of the Satellite Era, in: *Transnational Broadcasting Studies*, Vol. 1, No. 2, S. 177-190.
Didi-Huberman, Georges, 2007. *Bilder trotz allem*. München: Fink.
El Guindi, Fadwa, 1999. *Veil: Modesty, Privacy and Resistance*. Oxford: Berg.
Elsaesser, Thomas und Malte Hagener, 2007. *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius.
Erlich, Haggai, 2014. Yemen, Relations with, in: *Encyclopeadia Athiopica*, Bd. V. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, S. 50-51.
Evans, Dylan, 2002. *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*. Wien: Turia + Kant.
Fabian, Johannes, 1983. *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object*. New York: Columbia University Press.
Farr, Robert M. und Serge Moscovici (Hg.), 1984. *Social Representations*. Cambridge, Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme und Cambridge University Press. S. 3-69.
Foucault, Michel, 2002. The Eye of Power: A Conversation with Jean-Pierre Barou and Michelle Perrot, in: Levin, Thomas Y., Ursula Frohne und Peter Weibel (Hg.). *Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*. Karlsruhe: ZKM. S. 94-101.
Gillespie, Marie, 1995. *Television, Ethnicity and Cultural Change.* London: Routledge.
Ginsburg, Faye, Lila Abu-Lughod und Brian Larkin (Hg.), 2002. *Media Worlds. Anthropology on New Terrain*. Berkeley [u.a.]: University of California Press.
Glaser, Barney, Anselm Strauss, 1967. *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research.* New York, NY: Aldine.
Grosz, Elisabeth, 1994. *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
Haller, Dieter, 2000. *Gelebte Grenze Gibraltar. Transnationalismus, Lokalität und Identität in kulturanthropologischer Perspektive.* Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag.
Hammami, Sadok, 1996. L'obscur regard des autres: Pour une problématique désoccidentalisée de l'image, in: *Xoana. Images et sciences sociales*, Nr. 4, S. 19-31.

Hannerz, Ulf, 1992. *Cultural Complexity: Studies in the Social Organization of Meaning.* New York: Columbia University Press.

Hannerz, Ulf, 1996. *Transnational Connections: Culture, People, Places*. London und New York: Routledge.

Heinze, Marie-Christine, 2006. *Weiblichkeit und öffentlicher Raum im Jemen*. Bonner Islamwissenschaftliche Hefte, Bd. 1. Hamburg: EB-Verlag.

Hesford, Wendy S. und Wendy Kozol, 2005. *Just Advocacy? Women's Human Rights, Transnational Feminisms, and the Politics of Representation.* New Brunswick, NJ [u.a.]: Rutgers Univ. Press.

Hohenberger, Eva, 1997. Es gibt keinen Dokumentarfilm. Ein Gespräch mit Trinh T. Minh-ha, in: *Frauen und Film*, Nr. 60, S. 87-95.

Honer, Anne, 2003. Lebensweltanalyse in der Ethnographie, in: Flick, Uwe, Ernst von Kardorff und Ines Steinke (Hg.). *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag. S. 194-204.

Hülk, Walburga, 2005. Paradigma Performativität?, in: Erstić, Marijana, Gregor Schuhen und Tanja Schwan (Hg.). *Avantgarde - Medien - Performativität. Inszenierungs- und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld: Transcript. S. 1-17.

Illius, Bruno, 2012. Feldforschung, in: Beer, Bettina und Hans Fischer (Hg.). *Ethnologie. Einführung und Überblick*. Berlin: Reimer. S. 75-100.

Jay, Martin, 1993. *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought.* Berkeley [u.a.]: University of California Press.

Jodelet, Denise (Hg.), 1989. *Les représentations sociales*. Paris: PUF.

Jovchelovitch, Sandra, 2007. *Knowledge in Context. Representations, community and culture*. London und New York: Routledge.

Kaschuba, Wolfgang, 2003. *Einführung in die europäische Ethnologie*. München: Beck.

Kaschuba, Wolfgang, 2008. Dinge in Bewegung. Über Bildkonsum, in: Bruhn, Matthias und Kai-Uwe Hemken (Hg.). *Modernisierung des Sehens. Sehweisen zwischen Künsten und Medien*. Bielefeld: Transcript 2008, S. 55-65.

Kehrer, Michaela, 1998. *Konzepte der Globalisierungsdebatte: Medientheoretische Perspektiven am Beispiel des nordjemenitischen Fernsehsenders „Sanaa TV“*. Magisterarbeit. Freie Universität Berlin (unveröffentlicht).

Keifenheim, Barbara, 2000. *Wege der Sinne. Wahrnehmung und Kunst bei den Kshinawa-Indianern Amazoniens*. Frankfurt am Main: Campus.

al-Khutabi, Arwa Ahmad, (im Druck). *The Financial Policies in Yemen from 1918 to 1962*. Doktorarbeit. Freie Universität Berlin. (Verteidigt am 26. Januar 2015.)

Krahl, Günther und Gharieb Mohamed Gharieb, 1990. *Wörterbuch Arabisch-Deutsch*. Leipzig: VEB Verlag Enzyklopädie.

Kravanga, Christian, 1997. Vorwort, in: Kravanga, Christian (Hg.). *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur.* Berlin: Edition ID-Archiv. S. 7-14.

Lacan, Jacques, 1964. *Seminar XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Berlin und Weinheim: Quadriga.

Lambert, Jean, 1995. Consommation de masse et tradition à Sanaa: vers une culture urbaine, in: Grandguillaume, Gilbert, Franck Mermier und Jean-François Troin (Hg.). *Sanaa hors les murs: une ville arabe contemporaine*. Sanaa und Tours: CFEY/URBAMA. S. 89-141.

Lambert, Jean, 1995. L'œil des envieux et la clairvoyance du juste: regard social et Islam au Yémen, in: *Quaderni di studi arabi*, Nr.13, S. 93-116.

Lambert, Jean, 1997. *La médicine de l'âme: Le chant de Sanaa dans la société yéménite*. Nanterre: Société d'ethnologie.

Lamphere, Louise und Michelle Z. Rosaldo (Hg.), 1974. *Women, Culture and Society.* Stanford: Stanford University Press.

Lange, Katharina, 2005. *„Zurückholen, was uns gehört". Indigenisierungstendenzen in der arabischen Ethnologie*. Bielefeld: Transcript.

Lefèbvre, Henri, 1991 [1974]. *The Production of Space*. Oxford: John Wiley & Sons.

Linke, Irina, 1999. Représentations sociales et pratiques d'images chez les femmes à Sanaa. Mémoire de D.E.A., EHESS. Paris (unveröffentlicht).

Linke, Irina, 2009. Frauen in Sanaa: öffentliche Präsenz und mediale Repräsentation [64 Absätze]. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, Vol. 10, No. 2, Art. 15. <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0902150>.

Lorfing, Irene, 1997. *Women, Media and Sustainable Development*. Beirut: Institute For Women Studies in the Arab World.

Lull, James (Hg.), 1988. *World Families Watch Television*. Newbury Park [u.a.]: Sage.

Lull, James, 1990. *Inside Family Viewing: Ethnographic Research on Television's Audiences*. London [u.a.]: Routledge.

Lull, James, 1995. The Active Audience, in: ders. *Media, Communication, Culture: a Global Approach*. Cambridge: Polity Press. S. 87-112.

Lull, James (Hg.), 1988. *World Families Watch Television*. Newbury Park [u.a.]: Sage.

Lull, James, 1990. *Inside Family Viewing: Ethnographic Research on Television's Audiences*. London [u.a.]: Routledge.

MacDougall, David, 1984 [1982]. Ein nichtprivilegierter Kamerastil, in: Friedrich, Margarete (Hg.). *Die Fremden sehen*. München: Trickster Verlag. S. 73-83.

MacDougall, David, 1994 [1991]. Whose Story Is It?, in: Taylor, Lucien (Hg.). *Visualizing Theory: Selected Essays from Visual Anthropological Review, 1990-1994*. London und New York: Routledge. S. 27-36.

MacDougall, David, 1998. *Visual Anthropology and the Ways of Knowing: Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press. S. 61-92.

Mackie, Vera, 2003. Faces of Feminism in Transnational Media Space, in: *Journal of Gender Studies*, Nr. 6, S. 1-18. <www.igs.ocha.ac.jp/igs2/igs/IGS_publication/journal/6/journal06001.pdf>. Zugriff am 19. Juli 2011.

Macleod, Arlene Elowe, 1991. *Accommodating Protest. Working Women, the New Veiling and Change in Cairo*. New York: Columbia University Press.

Makhlouf, Carla, 1979. *Changing Veils: Women and Modernisation in North Yemen.* Austin: University of Texas Press.

Malti-Douglas, Fedwa, 1991. *Woman's Body, Woman's Word: Gender and Discourse in Arabo-Islamic Writing*. Princeton: Princeton University Press.

Massey, Doreen, 1994. *Space, Place and Gender*. Cambridge [u.a.]: Polity Press.

Mead, Margaret, 1975. Visual Anthropology in a Discipline of Words, in: Hockings, Paul (Hg.). *Principles of Visual Anthropology*. The Hague [u.a.]: Mouton. S. 3-10.

Mermier, Franck, 1997. *Le cheick de la nuit. Sanaa: organisation des souks et societé*. Arles: Actes Sud.

Mermier, Franck, 1999. Yémen: Les héritages d'une histoire morcelée, in: Mermier, Franck, Rémy Leveau et Udo Steinbach (Hg.). *Le Yémen contemporain*. Paris: Karthala. S. 7-35.

Mernissi, Fatema, 2004. The Satellite, the Prince, and Sheherazade: The Rise of Women as Communicators in Digital Islam, in: *Transnational Broadcasting Studies*, Vol. 12. <http://tbsjournal.arabmediasociety.com/Archives/Spring04/mernissi.htm>. Zugriff am 16. Oktober 2014.

Mersmann, Birgit, 2004. Bildkulturwissenschaft als Kulturbildwissenschaft? Von der Notwendigkeit eines inter- und transkulturellen Iconic Turn, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Vol. 49, No.1, S. 91-109.

Miebach, Bernhard, 1991. *Soziologische Handlungstheorie. Eine Einführung*. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Miller, Daniel, 1994. The Young and the Restless in Trinidad. A Case of the Local and the Global in Mass Consumption, in: Silverstone, Roger (Hg.). *Consuming Technologies: Media and Information in Domestic Spaces*. London: Routledge. S. 163-182.

Minh-ha, Trinh T., 1998 [1993]. Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung, in: Hohenberger, Eva (Hg.). *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Verlag Vorwerk 8. S. 304-326.

Mitchell, W. J. T., 1997 [1994]. Der Pictorial Turn, in: Kravagna, Christian (Hg.). *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*. Berlin: Edition ID-Archiv. S. 15-40.

Morel, Alain, 1993. Ethnologie et cinéma: regards comparés. A propos de „Contes et comptes de la cour" d'Eliane de Latour, in: *Terrain*, Nr. 21, S. 150-158.

Morley, David, 2001. Belongings. Place, Space and Identity in a Mediated World, in: *European Journal of Cultural Studies*, Vol. 4, No. 4, S. 425-448.

Moscovici, Serge, 1994. Vorwort, in: Wagner, Wolfgang (Hg.). *Alltagsdiskurs. Die Theorie sozialer Repräsentationen*. Göttingen [u.a.]: Hogrefe. S. 7-13.

Mulvey, Laura, 1980 [1975]. Visuelle Lust und narratives Kino, in: Nabakowski, Gislind und Helke Sander (Hg.). Frauen in der Kunst, Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 30-46.

Mundy, Martha, 1983. Sanaa Dress, 1920-75, in: Serjeant, R.B. und R. Lewcock (Hg.). *San'a'. An Arabic Islamic City*. London: The World of Islam Festival Trust. S. 529-540.

Naef, Silvia, 2007. *Bilder und Bilderverbot im Islam*. München: C.H. Beck.

Nelson, Cynthia, 1974. Public and Private Politics: Women in the Middle Eastern World, in: *American Ethnologist*, Vol. 1, No. 3, S. 551-563.

Nieuwkerk, Karin van, 2008. "Repentant" Artists in Egypt: Debating Gender, Performing Arts and Religion, in: *Contemporary Islam,* Vol. 2, No. 3, S. 191-210.

Nieuwkerk, Karin van, 2007. From Repentance to Pious Performance, in: *ISIM Review*, Nr. 20, S. 54-55.

Ong, Aihwa und Michael G Peletz, 1995. *Bewitching Women, Pious Men: Gender and Body Politics in Southeast Asia*. Berkeley: University of California Press.

Panel, Vincent, 2007. Veiled (Male) Ethnographers. Reflexive Blind Spots and Gender Segregation in Yemen. Conference Paper. Ethnografeast III, Lisabon. <http://www.academia.edu/2396752/_june_2007_Veiled_male_ethnographers._Reflexive_blind_spots_and_gender_segregation_in_Yemen>. Zugriff am 16. September 2010.

Planel, Vincent, 2007. Le miel sur le rasoir. Une ethnographie du jeu et du fantasme dans la sociabilité masculine de l'urbanisation yéménite. Conference Paper. <http://www.cnrs.fr/inshs/recherche/michel-seurat2009.htm>. Zugriff am 25. Februar 2014.

Qarhash, Redha, 1999. *The Image of Women in the Religious Programs on the Sanaa Channel*. Masterarbeit. Sanaa University (unveröffentlicht).

Quardhaoui, Youssef, 1990. *Le licite et l'illicite en Islam*. Paris: Okad et Rayhane.

Regener, Susanne, 1999. *Fotografische Erfassung: zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen*. München: Fink.

Reiter, Rayna (Hg.), 1975. *Toward an Anthropology of Women*. New York: Monthly Review Press.

Renov, Michael, 1993. Toward a Poetics of Documentary, in: ders. *Theorizing Documentary.* New York [u.a.]: Routledge. S. 12-36.

Robertson, Roland, 1994. *Globalization, Social Theory and Global Culture*. London: SAGE Publications.

Roes, Michael, 1996. *Leeres Viertel. Rub' Al Khali*. Frankfurt am Main: Eichborn.

Roes, Michael, 2004. *Nah Inverness*. Berlin: Parthas.

Roth, Wilhelm,1982. *Der Dokumentarfilm seit 1960*. München und Luzern: Bucher.

Rouch, Jean, 2000. Quand les griots entrent à la Sorbonne, in: Cissé, Youssouf Tata und Wâ Kamissoko. *La grande geste du Mali*. Paris: Karthala. (Vorwort ohne Seitenangabe.)

Saeed-Vafa, Mehrnaz, 2002. Location (Physical Space) and Cultural Identity in Iranian Films, in: Tapper, Richard (Hg.). *The New Iranian Cinema. Politics, Representation and Identity.* London und New York: I.B. Tauris. S. 200-214.

Said, Edward W., 1978. *Orientalism*. New York: Pantheon Books.

Sakr, Naomi, 2001. *Satellite Realms. Transnational Television, Globalization & the Middle East*. London und New York: I.B. Tauris.

Sakr, Naomi (Hg.), 2004. *Women and Media in the Middle East. Power through Self-Expression*. London und New York: I.B. Tauris.

Salamandra, Christa, 1998. Moustache Hairs Lost: Ramadan Television Serials and the Construction of Identity in Damascus, Syria, in: *Visual Anthropology*, Vol. 10, S. 227-246.

Salamandra, Christa, 2000. Consuming Damascus: Public Culture and the Construction of Social Identity, in: Armbrust, Walter (Hg.). *Mass Mediations: New Approaches to Popular Culture in the Middle East and Beyond*. Berkeley [u.a.]: University of California Press. S. 182-202.

Salamandra, Christa, 2005. Television and the Ethnographic Endeavor: The Case of Syrian Drama, in: *Transnational Broadcasting Studies*, Vol. 14, S. 4-17. < http://tbsjournal.arabmediasociety.com/Archives/Spring05/abstractsalamandra.html> Zugriff am 22. Mai 2014.

Salamandra, Christa, 2011. Arab Television Drama Production in the Satellite Era, in: Castañeda, Mari und Diane I. Rios (Hg.). *Soap Operas and Telenovelas in the Digital Age: Global Industries, Hybrid Content, and New Audiences*. New York: Peter Lang. S. 275-290. (Verlag ergänzt.

Scahill, Jeremy, 2013. *Dirty Wars. The World is a Battlefield*. New York: Nation Books.

Schaffer, Johanna, 2008. *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*. Bielefeld: Transcript.

Schändlinger, Robert, 1998. *Erfahrungsbilder: visuelle Soziologie und dokumentarischer Film*. Close up. Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms, Bd. 18. Konstanz: UVK Medien.

Schirilla, Nausikaa, 1996. *Die Frau, das Andere der Vernunft? Frauenbilder in der arabisch-islamischen und in der europäischen Philosophie*. Frankfurt am Main: IKO - Verlag für Interkulturelle Kommunikation.

Schütz, Alfred, 1971. *Gesammelte Aufsätze. Band 1. Das Problem der sozialen Wirklichkeit*. Den Haag: Martinus Nijhoff.

Schuyler, Philip D., 2011 [1993]. The Sheba River Valley Dam: The Reconstruction of Architecture, History and Music in a Yemeni Operetta, in: Zuhur, Sherifa (Hg.). *Colors of Enchantment. Theater, Dance, Music, and the Visual Arts of the Middle East*. Cairo und New York: The American University in Cairo Press. S. 352-357.

al-Sharki, Amatalrauf H., 1992. *Les médias yéménites: un instrument du développement rural*. Thèse de doctorat. Université de Paris VII.

Silverman, Kaja, 1997. Dem Blickregime begegnen, in: Kravagna, Christian (Hg.). *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*. Berlin: Edition ID-Archiv. S. 41-64.

Silverstone, Roger, 1994. *Television and Everyday Life*. London [u.a.]: Routledge.

Silverstone, Roger und Eric Hirsch (Hg.), 1992. *Consuming Technologies. Media and Information in Domestic Spaces*. London [u.a.]: Routledge.

Simmel, Georg, 1958[1908]. *Gesammelte Werke, Bd. 2. Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Berlin: Duncker und Humboldt.

Sobchack, Vivian, 1992. *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press.

Sobchack, Vivian, 1994. The Scene of the Screen: Envisioning Cinematic and Electronic "Presence", in: Gumbrecht, Hans Ulrich und Karl Ludwig Pfeiffer (Hg.). *Materialities of Communication*. Standford: Stanford University Press. S. 83-106.

Sobchack, Vivian, 1998 [1984]. Die Einschreibung ethischen Raums – Zehn Thesen über Tod, Repräsentation und Dokumentarfilm, in: Hohenberger, Eva (Hg.). *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Verlag Vorwerk 8. S. 183-215.

Stabile, Carola, 1997. Täuschungsmanöver „Fötus", in: Kravanga, Christian (Hg.). *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*. Berlin: Edition ID-Archiv. S. 125-153.

Stanmeyer, John. *Kabul Unveiled - Photo Essay*. <http://www.time.com/time/photogallery/0,29307,1947784,00.html>. Zugriff am 22. Juli 2011.

Steffen, Hans, 1981. Arbeiteremigration aus der Arabischen Republik Jemen in die Erdölstaaten der Arabischen HalbinselGeographica Helvetica. <http://www.geogr-helv.net/36/73/1981/gh-36-73-1981.pdf>. Zugriff am 30.März 2014.

Straub, Jürgen, 1999. *Handlung, Interpretation, Kritik. Grundzüge einer textwissenschaftlichen Handlungs- und Kulturpsychologie*. Berlin und New York: de Gruyter.

Straub, Jürgen und Hartmut Seitz, 1998. Metaphernanalyse in der kulturpsychologischen Biographieforschung – Theoretische Überlegungen und empirische Analysen am Beispiel des „Zusammenschlusses" von Staaten, in: Bohnsack, Ralf und Winfried Marotzki (Hg.). *Biographieforschung und Kulturanalyse. Interdisziplinäre Zugänge*. Opladen: Leske + Budrich. S. 243-259.

Straub, Jürgen und Shingo Shimada, 1999. Relationale Hermeneutik im Rahmen interkulturellen Verstehens, in: *DZPhil*, Jg. 47. 1999, S. 449-477.

Šuǧāʿ ad-Dīn, Aḥmad und Ḥamūd al-ʿŪdī, 2006. *An-nauʿ al-iǧtimāʿī fī-l-muǧtamaʿ al-ʿarabī wa-l-islāmī. Maʿ dirāsa taṭbīqīya ʿalā-l-muǧtamaʿ al-iamanī*. [Das soziale Geschlecht in der arabischen und islamischen Gesellschaft. Mit einer empirischen Studie zur jemenitischen Gesellschaft.] Sanaa: Sanaa University.

Swagman, Charles, 1988. *Development and Change in Highland Yemen*. Salt Lake City: University of Utah Press.

Tapper, Richard (Hg.), 2002. *The New Iranian Cinema. Politics, Representation and Identity.* London und New York: I.B. Tauris.

Troin, Jean-François, 1999. La croissance urbaine au Yémen: caractéristiques et conséquences, in: Leveau, Remy, Franck Mermier und Udo Steinbach (Hg.). *Le Yémen contemporain*. Paris: Karthala. S. 267-283.

Wedeen, Lisa, 2008. *Peripheral Visions. Publics, Power and Performance in Yemen.* Chicago und London: The University of Chicago Press.

Werner, Karin, 1997. Medienpraktiken als Lebenstechnik. Wie Islamistinnen in Kairo ihre Wirklichkeit organisieren, in: *Nord-Süd aktuell*, Nr. 4. S. 691-698.

Werner, Karin, 1997. *Between Westernization and the Veil: Contemporary Lifestyles of Women in Cairo*. Bielefeld: Transcript.

Wiesing, Lambert, 2005. *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Willems, Herbert, 2003. Erving Goffmans Forschungsstil, in: Flick, Uwe, Ernst von Kardoff und Ines Steinke (Hg.). *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag. S. 42-51.

Wimmer, Marco, 2013. Dispositiv, in: Frietsch, Ute und Jörg Rogge (Hg.). *Über die Praxis kulturwissenschaftlichen Arbeitens. Ein Handwörterbuch*. Bielefeld: Transcript. S. 123-128.

Wulf, Christoph und Jörg Zirfas, 2005. Bild, Wahrnehmung und Phantasie. Performative Zusammenhänge, in: Wulf, Christoph und Jörg Zirfas (Hg.). *Ikonologie des Performativen*. München: Fink. S. 7-32.

Würth, Anna, 1998. *Aš-šariʿa fī Bāb al-Yaman. Recht, Richter und Rechtspraxis an der familienrechtlichen Kammer des Gerichts Süd-Sanaa (Republik Jemen) 1983-1995.* Dissertation. Freie Universität Berlin.

Würth, Anna, 2003. *Dialog mit dem Islam als Konfliktprävention? Zur Menschenrechtspolitik gegenüber islamisch geprägten Staaten*. Berlin: Deutsches Institut für Menschenrechte.

Zahavi, Dan, 2007 [2003]. *Phänomenologie für Einsteiger*. Paderborn: Fink.

az-Zain, ʿAbdallāh Yaḥyā, 1992. *Al-iʿlām wa ḥurriyat at-taʿbīr fi l-yaman 1974-1990* [Medien und Meinungsfreiheit im Jemen1974-1990]. Beirut: *dār al-fikr al-muʿāṣir*.

Zbikowski, Dörte, 2002. Jürgen Klauke – Faces, in: Levin, Thomas Y., Ursula Frohne und Peter Weibel (Hg.). *CTRL [SPACE]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*. Karlsruhe: ZKM. S. 194-199.

Žižek, Slavoj, 2006. Die Frau und der Orient. Was hinter dem Schleier steckt – ein Blick in die Archive des Islam, in: *Lettre International*, Nr. 74, S. 32-37.

Zoonen, Liesbet van, 1994. *Feminist Media Studies*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.

Zuhur, Sherifa (Hg.), 2001. *Colors of Enchantment: Theater, Dance, Music, and the Visual Arts of the Middle East*. Kairo und New York: The American University in Cairo Press.

Zeitungsartikel, Berichte und Protokolle

Al-Homaid, Fareed, 2015. What Does the Houthis' Rise Mean for Women? *Yemen Times* vom 02.03.2015. <http://www.yementimes.com/en/1864/report/4934/What-does-the-Houthis%E2%80%99-rise-mean-for-women-%28Part-1%29.htm>. Zugriff am 15. März 2015.

Al-Sakkaf, Nadia, 2011. See Yemen through My Eyes. *TEDGlobal 2011*. Juli 2011. <http://www.ted.com/talks/nadia_al_sakkaf_see_yemen_through_my_eyes>. Zugriff am 22. September 2011.

Alwazir, Atiaf, 2014. Yemen's "Muwaladeen": The Struggle for Equal Citizenship. aljazeera. <http://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2014/04/yemen-muwaladeen-struggle-equal—20144415253333236.html>. Zugriff am 5. April 2014.

Badran, Margot, 2000. Gender: Meanings, Uses and Discourses in Post-Unification Yemen (Teil 1-3), in: *Yemen Times*, Nr. 25-27, Vol. X, 19. Juni, 26. Juni, 3. Juli 2000.

Bağāš, ʿAbd-ar-Raḥmān, 1998. *Māḏā turīd al-marʾa?* [Was will die Frau?]. *Mutābaʿāt iʿlāmīya*, Vol. 8, Nr. 61, S. 153–154.

Bāsalīm, Ḥusayn ʿUmar, 2000. *Bi-wuǧūh mulawwana wa ṣudūr ʿārīya* [Mit farbigen Gesichtern und nackten Dekolletés]. *Aṭ-ṭaqāfiya* vom 19.10.2000.

Bāsalīm, Ḥusayn ʿUmar, 2005. *Dawr al-iʿlām fī-qaḍāyā ḥuqūq al-marʾa* [Die Rolle der Medien bezüglich der Rechte der Frau]. Vortragsmanuskript. Januar 2005.

Bāsalīm, Ḥusayn ʿUmar, 2006. *Tamdīd fitrāt al-baṯṯ al-talīfizīyūn al-faḍāʾī ilā 16 sāʿa yaumīyan* [Ausweitung der Satelliten-Sendezeit auf 16 Stunden täglich]. *Mutābaʿāt iʿlāmīya*, Nr. 51, S. 69.

Beyers, Bert, 2006. Muss Sanaa verlegt werden? *Telepolis*, 3. Januar 2006.

Deutscher Bundestag. Plenarprotokoll 14/202 der Sitzung vom 16.11.2001.

Human Rights Watch, 2010. *World Report 2009*. <http://www.hrw.org/en/world-report-2009/yemen>. Zugriff am 6. März 2014.

Human Rights Watch, 2002. *World Report 2001*. <http://www.hrw.org/legacy/wr2k1/mideast/yemen.html>. Zugriff am 6. März 2014.

Neue Zürcher Zeitung, 2002. „Poesie aus Lehm“ und harte Debatten. Günter Grass am arabisch-deutschen Schriftstellertreffen in Jemen, 23.12.2002. <http://www.nzz.ch/2002/12/23/fe/article8L0OG.html>. Zugriff am 14. März 2010.

New York Times, 2011. Yemeni Women Protest, Offended by Leader's Remarks. 16.04.2011. <http://www.nytimes.com/2011/04/17/world/middleeast/17yemen.html>. Zugriff am 10. August 2012.

Population Division of the Department of Economic and Social Affairs of the United Nations Secretariat, (ohne Jahr). *World Population Prospects: The 2012 Revision*. <http://esa.un-.org/unpd/wpp/index.htm> (medium variant). Zugriff am 23. März 2014.

Sanaa University, Republic of Yemen, (ohne Jahr). *Statistical Year 2003/2004*. Sanaa: *idārat al-iḥṣāʾ*.

Al-Sharaabi, Jalal, 2000. A Question to be asked in Mohammed Adam's Case: Will the Case Turn Violent? *Yemen Times*, Nr. 28, Vol. X, 10. Juli 2000.

as-Sūswa, Amat al-ʿAlīm, 1993. *Ṣūrat al-marʾa fi-l-iʿlām al-yamanī* [Bild der Frau in den jemenitischen Medien], in: *Mutābaʿāt iʿlāmīya*, Vol. 3, Nr. 26, S. 7-13.

United Nations Development Programme, 2010. Arab Human Development Report 2009. <http://www.undp.org/content/undp/en/home/librarypage/hdr/arab_human_developmentreport2009.html> Zugriff am 1. März 2010.

United Nations Development Programme. <https://data.undp.org/dataset/Adult-literacy-rate-both-sexes-aged-15-and-above-/x22y-8m6h>. Zugriff am 6. Mai 2014.

Wikileaks. CIA Report into Shoring up Afghan War Support in Western Europe, Release date: 26.03.2010. <http://wikileaks.org/file/cia-afghanistan.pdf>. Zugriff am 22 Juli 2011.

Youtube, 2011. *Tawakkul Karmān turidd ʿalā-r-raʾīs fi-masʾalat al-iḫtilāt* [Tawakkul Karmān antwortet dem Präsidenten auf die Angelegenheit der Vermischung], hochgeladen am 17.04.2011. <http://www.youtube.com/watch?v=mLJgzq_KvBU>. Zugriff am 10. August 2012.

Women National Committee, 2008. *Seventh National Report*. (Ohne Ort: ohne Verlag.)

World Economic Forum, 2014. *The Global Gender Gap Report 2013*. <http://reports.weforum.org/global-gender-gap-report-2013/>. Zugriff am 17. Mai 2014.

Erwähnte Filme

ʿĀṭif, Muḥammad Ḥussain. *Ǧazīra Suquṭrā* [Insel Sokotra]. Jemen/Tschechoslowakei 1988. 24 Min.

Demme, Jonathan. *Das Schweigen der Lämmer*. USA 1991. 118 Min.

Langer, Vanessa. *The Veil Unveiled*. Schweiz 2004. 29 Min.

Latour, Eliane de. *Contes et comptes de la cour*. Frankreich 1993. 96 Min.

Linke, Irina. *Was fotografiert werden muss!* Deutschland 2011. 13 Min.

MacDougall, David. *To Live With the Herds*. USA 1972. 70 Min.

Minh-ha, Trinh T. *Reassemblage*. USA 1982. 40 Min.

Neshat, Shirin. *Fervor*. USA 2002. 9 Min.
aš-Šaġdarī, Samāḥ. *Yamanīyāt yaṣnaʿūna at-taġyīr* [dt. Titel: Die Frauen vom Change-Square]. Jemen 2011. 21 Min.
Pasolini, Pier Paolo. *Erotische Geschichten aus 1001 Nacht*. Italien 1974. 129 Min.
Vertov, Dziga. *Der Mann mit der Kamera*. UdSSR 1992. 68 Min.
Wiseman, Frederick. *Titticut Follies*. USA 1967. 84 Min.
Wiseman, Frederick. *High School*. USA 1968. 75 Min.
Wiseman, Frederick. *Public Housing*. USA 1997. 230 Min.
Wiseman, Frederick. *State Legislature*. 2006. 217 Min.

Abbildungsnachweise

Abbildung 1: Karikatur – „Ohne Kommentar“. *Mutābaʿāt iʿlāmīya*, Nr. 68, 2004. S. 36.
Abbildung 2: Header-Grafik der Website des Women National Committee. <http://www.yemen-women.org>. Zugriff am 8. März 2010.
Abbildung 3: Karikatur – Qatrunde unter Frauen. *Al-marʾa* [Die Frau], Nr. 52, 2001. S. 31.

Audiokassetten

ʿAbd al-Muḥsin al-Qāsim. *Al-qanawāt al-faḍāʾīya* [Die Satellitenkanäle]. Nr. 203. *al-īmān*. Sanaa (ohne Jahr).
Al-faḍāʾīyāt – munawwaʿ [Die Satellitenkanäle – Diverses]. Nr. 190. *al-īmān*. Sanaa (ohne Jahr).
aš-Šayḫ al-Barīk. *Al-ġazw al-faḍāʾī* [Die Weltraumeroberung]. Nr. 150. *al-īmān*, Sanaa (ohne Jahr).
aš-Šayḫ Muḥammad al-Ānisī. *Al-qunbula al-mauqūta „at-talfisīyūn“* [Die Zeitbombe „Fernsehen“]. Nr. 261. *al-īmān*. Sanaa (ohne Jahr).

Erklärung über die selbstständige Abfassung meiner Dissertation

Hiermit erkläre ich, Irina Maria Linke, dass ich die vorliegende Dissertation selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe.

Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Dissertation wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt oder veröffentlicht.

Berlin, den 20. März 2015

Unterschrift