GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Blickwechsel zwischen Orient und Okzident

Fritsche, Maria; Kassabova, Anelia; Kaser, Karl

2015

https://doi.org/10.25595/1244

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Fritsche, Maria; Kassabova, Anelia; Kaser, Karl: *Blickwechsel zwischen Orient und Okzident*, in: L' homme : Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft, Jg. 26 (2015) Nr: 2, 133-144. DOI: https://doi.org/10.25595/1244.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en

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

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Im Gespräch

Blickwechsel zwischen Orient und Okzident

Maria Fritsche und Anelia Kassabova
im Gespräch mit Karl Kaser

Dieses Interview mit Karl Kaser, Professor für Südosteuropäische Geschichte und Anthroplogie an der Universität Graz, nimmt sein Buch „Andere Blicke. Religion und visuelle Kulturen auf dem Balkan und im Nahen Osten" (2013) zum Ausgangspunkt, um über Blicktraditionen und -kulturen zu diskutieren. Kaser hat zahlreiche Werke zur Familiengeschichte auf dem Balkan publiziert, unter anderem „Hirten, Kämpfer, Stammeshelden. Ursprünge und Gegenwart des balkanischen Patriarchats" (1992) und „Familie und Verwandtschaft auf dem Balkan. Analyse einer untergehenden Kultur" (1995). In seiner jüngeren Forschung fokussierte er auf die vielseitigen Verbindungen und Verflechtungen zwischen Südosteuropa und dem Nahen Osten und die kulturellen Gemeinsamkeiten der postosmanischen Staatenwelt, für die er den Begriff „Kleineurasien" geprägt und in mehreren Publikationen begründet hat, etwa in „Patriarchy after Patriarchy. Gender Relations in Turkey and in the Balkans, 1500–2000" (2008) und „Balkan und Naher Osten. Einführung in eine gemeinsame Geschichte" (2011).

Anelia Kassabova: *Deine Publikationen verfolgen den Ansatz eines Vergleichs von großräumigen und zeitübergreifenden Modellen. Diesen Ansatz finde ich auch in „Andere Blicke" führend – ab den Ursprüngen der Schriftreligionen bis ins 21. Jahrhundert in einem Großraum, der bei weitem nicht nur auf „Kleineurasien" beschränkt bleibt. Großvergleiche haben einen hohen heuristischen Wert – sie helfen, einheitliche Kriterien herauszuarbeiten, bei Familienmodellen zum Beispiel Kriterien wie Heiratsalter, Haushalts- und Familienstrukturen. Wie würdest Du die Kriterien für eine vergleichende Untersuchung von visuellen Kulturen zusammenfassen, die eine Typologisierung des umfangreichen und unterschiedlichen Quellenmaterials erlauben?*

Online gestellt mit finanzieller Unterstützung der Universität Basel (Lehrstuhl Prof. Dr. Claudia Opitz-Belakhal).

Karl Kaser: Während die historische Familienforschung, die sich mit Familienstrukturen beschäftigt, seit vielen Jahrzehnten institutionalisiert und international etabliert ist, hat die Erforschung visueller Kulturen keine lange Forschungstradition. Dieser noch junge Forschungsbereich ist bezogen auf den Balkan national und entlang der einzelnen visuellen Medien fragmentiert: griechische Fotogeschichte, türkische Filmgeschichte, bulgarische Fernsehgeschichte et cetera. Eine transmediale und transnationale Sicht auf visuelle Kulturen ist kaum gegeben. Wir stehen in theoretischer und komparativer Hinsicht noch in den Anfängen. Dies trifft sowohl auf die Forschung *in* als auch auf die Forschung *über* die Balkanländer zu.

Es hat sich gezeigt, dass es sinnvoll ist, zwischen einem vorsäkularen und einem säkularen Bildverständnis zu unterscheiden. Eine säkulare Bildauffassung hat sich in der Region erst sukzessive von etwa der Mitte des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts eingestellt. Das wichtigste Kriterium für eine Typologisierung in der langen vorsäkularen Periode ist die Religionszugehörigkeit. Wir können ein bilderbejahendes orthodoxes Christentum von einem bilderskeptischen Islam und einem bilderfeindlichen Judentum unterscheiden. Die Säkularisierung der Haltung zum Bild in der Balkanregion geschah nicht aus innerreligiösen Überzeugungen und Entwicklungen heraus, sondern wurde eingeleitet durch und steht im Zeichen der westlichen Kultur. Die westliche Foto- und Filmkultur leitete also ein säkulares Bildverständnis in der Region ein. Somit sind wir wieder dort angelangt, wo wir bereits in der vergleichenden Familienforschung Probleme hatten: Der ‚westliche' Entwicklungsstrang wird als idealtypisch eingestuft, balkanische Entwicklungsstränge werden als deviant und zusammengenommen als Defizitgeschichte verstanden. Die ‚Defizite' werden offensichtlich, wenn wir zu zählen und zu vergleichen beginnen: Wie viele Filme wurden in den Balkanländern produziert, wie viele Fotostudios gab es, wie viele Kinos, wie viele impressionistische Maler im Vergleich mit westlichen Ländern? Wann konnten sich die ersten Frauen in diesen Bereichen durchsetzen?

Kassabova: *Du unterscheidest zwischen einem vorsäkularen und einem säkularen Bildverständnis und hebst die Bedeutung der Religion für die lange vorsäkulare Periode hervor. Könntest Du diesen innovativen Ansatz und Deine Thesen ein wenig ausführlicher vorstellen – auch im Hinblick auf die Kategorie Gender?*

Kaser: Beschränken wir uns vorerst auf die vorsäkulare Zeit. Bilderbejahendes orthodoxes Christentum bedeutete nicht, dass sich die bildliche Darstellung frei entfalten hätte können. Genauso wie die heiligen Schriften als unveränderbar erachtet wurden, waren es auch die Bilder der Heiligen. Ihre Darstellung wurde etwa in Bezug auf Farbenwahl, Farbzusammensetzung, Gestik und Mimik kanonisiert und genau kontrolliert. Gemeinsam ist ihnen das Transzendente. Sie verweigern die irdische Erfahrung.

Jüdische und islamische Buchmalerei etwa verweigerten nicht die Figürlichkeit als solche, sondern die Konkretheit, die einem lebenden oder verstorbenen Menschen

ähnlich war. Vergleichbar war die Situation mit dem Theater: Im Islam war das Puppentheater ausdrücklich erlaubt, weil seine bemalten Figuren durchlocht waren und durch die Löcher Fäden liefen. Dadurch war ein klarer Abstand zu lebenden Menschen gezogen. Der entscheidende Punkt: Allen drei Religionsgemeinschaften war gemeinsam, dass sie konkrete, sinnlich erfahrbare Darstellungen vermieden. In diesem bildlichen Vakuum konnten sich westliche Phantasien und Imaginationen entfalten und festsetzen. Die nachhaltigsten waren die westlichen Männerphantasien über ‚die Orientalin'. Das Genre des Orientalismus in westlichen Maltraditionen ließ phantastische Bilder eines weiblichen Orients entstehen – ein Orient, der aus einem einzigen Harem zu bestehen schien, mit erotischen, lasziven, entblößten Frauen, die scheinbar beständig nur darauf warteten, vom Mann gerufen zu werden.

Kassabova: *Der von Dir angewandte epochenüberbrückende Ansatz erlaubt, wesentliche Strukturmerkmale des Bildverständnisses der abrahamitischen Schriftreligionen herauszufiltern, wie die oben angeführte Vermeidung sinnlich erfahrbarer Darstellungen. Ein Strukturvergleich lässt sich aber meiner Ansicht nach nicht widerspruchslos mit der Beziehungsgeschichte kombinieren. Kann man die Weltreligionen als geschlossene Entitäten, als autonome und isolierte Analyseeinheiten betrachten? Wie siehst Du die Rolle der Austauschprozesse und des Transfers in der vorsäkularen Zeit?*

Kaser: Ich habe mich mit Transferfragen zwischen den Religionen nie systematisch auseinandergesetzt, bin jedoch überzeugt, dass diese Fragen von Religion zu Religion, im Falle des Judentums von Diasporagemeinde zu Diasporagemeinde, unterschiedlich zu beantworten sind. Auch die Epochendimension spielt eine wesentliche Rolle. Bedenken wir, dass islamische Gelehrte bis etwa in das 12. Jahrhundert mit großer Neugier antikes Wissen und antike Autoren rezipiert haben und so dieses Wissen im Europa der Renaissance nutzbar gemacht werden konnte. Die mongolischen Eroberungen im Nahen Osten im 13. Jahrhundert waren ein großer Schock für die islamische Welt, die sich daraufhin abzuschließen begann. Die jüdischen Gemeinden auf der Iberischen Halbinsel waren offensichtlich weitaus offener, da sie sich unter islamischer Herrschaft weniger bedrängt fühlten als die jüdischen Gemeinden in den deutschen Gebieten, die zeitweise unter großem Druck standen. Zwischen dem Habsburgerreich und dem Osmanischen Reich bestand zumindest ab dem 16. Jahrhundert ein sehr aktives Kommunikationsnetzwerk, das teilweise von der siebenbürgischen Exilgemeinde in Istanbul mitbetrieben wurde. Das sind alles Indizien dafür, dass die Religionsgemeinschaften keineswegs hermetisch abgeschlossen waren. Die Religionsgemeinschaften im Osmanischen Reich waren dies ja auch nicht, wie das gemeinsame Begehen von religiösen Festen oder die Übernahme von (christlichen) Patenschaften durch Muslime vielfach bezeugen.

Maria Fritsche: *Die Erfindung und Verbreitung der Fotografie, und später des Films, spielten für die Säkularisierung der „kleineurasischen" Kultur eine große Rolle. Diese visuelle*

Revolution, verknüpft mit einer nicht unbedingt zeitgleichen, aber doch zeitnahen Modernisierung und Westernisierung der Gesellschaften am Balkan und im Nahen Osten, läutete eine lange Phase eines intensivierten Kulturtransfers ein, dessen Richtung eindeutig von West nach Ost ging. Wir wissen aus der inzwischen sehr umfangreichen Kulturtransferforschung, dass solche Transfers nicht einseitig sind, auch wenn sie in der Regel eine deutliche ‚Fließrichtung' haben, die oft mit einem politischen und wirtschaftlichen Machtgefälle zusammenhängt. Zudem wissen wir, dass kulturelle Exporte niemals eins zu eins übernommen, sondern von der ‚Empfängerkultur' adaptiert, modifiziert oder auch zurückgewiesen werden. Wie und in welchem Zeitrahmen veränderte die Verbreitung der ‚westlichen' Fotografie die Blicktraditionen und Darstellungsformen am Balkan und in den arabischen Staaten im Nahen Osten?

Kaser: Diese Frage ist beim gegenwärtigen Stand der Forschung kaum zu beantworten. Es geht ja dabei nicht nur um die passive Rezeption von Bildern, sondern auch um die Veränderung von Blicktraditionen – und zwar nicht (nur) um individuelle, sondern vor allem um kollektive. Der einzige Weg, den ich sehe, ist, dass wir Privatfotografien quantitativ umfassend daraufhin untersuchen. Wir haben im jüngsten Forschungsprojekt[1] Fotos von Berufsfotografen aus Bulgarien, Bosnien und Herzegowina und Serbien analysiert. Die erste Generation von ihnen hat diese Profession ‚im Westen' oder über westliche Fotografen erlernt und dieses Wissen dann an die nächste Generation weitergegeben.

Die Frage ist, ab wann es auf dem Balkan und im Nahen Osten eine nennenswerte Zahl an PrivatfotografInnen und somit einen entsprechend großen Bilderpool gibt, mit dem wir arbeiten könnten. Die bisherige Forschung liefert uns zu dieser Frage nur wenige Anhaltspunkte. Um einige von ihnen zu nennen: Die serbische Vereinigung von (männlichen) Amateurfotografen hatte zu Beginn des 20. Jahrhunderts nur zwischen 100 und 150 Mitglieder. Im vorwiegend muslimischen Albanien gab es die Privat- oder Amateurfotografie bis zu den beginnenden 1990er Jahren praktisch nicht, weil sich bis zur kommunistischen Machtübernahme die muslimische Bevölkerung dafür kaum interessierte und danach die Privatfotografie als ‚bourgeois' und ‚westlich dekadent' verpönt war. In Saudi-Arabien war die Privatfotografie bis vor wenigen Jahren offiziell verboten.

Auf die Frage des Zeitrahmens, in dem sich die Fotografie in der breiten Bevölkerung durchzusetzen vermochte, kann ich nur allgemein antworten: in der Stadt früher als am Land, in der christlichen Bevölkerung früher als in der muslimischen und jüdischen. Unterm Strich würde ich die Fotografie als Massenphänomen keineswegs vor den 1960er Jahren datieren. Diese Einschätzung würde dann mit der Entwicklung und Verbreitung des Kinos zusammenfallen. Damit ist allerdings noch nicht die Frage be-

1 FWF-Projekt „Visualizing Family, Gender Relations, and the Body: The Balkans, approx. 1860–1950" (Laufzeit: 2010–2014), vgl. gams.uni-graz.at/context:vase.

antwortet, inwieweit und wann konkret die Verbreitung der ‚westlichen Fotografie' Blicktraditionen und Darstellungsformen veränderte. In diesem Zusammenhang ist somit nicht von Jahren und Jahrzehnten die Rede, sondern wohl von zumindest einem Jahrhundert.

Fritsche: *Einen ungeheuren Einfluss für die Popularisierung westlicher Blickweisen hatte auch das Kino. Hollywood, aber auch verschiedene US-Regierungsinstitutionen waren nach dem Krieg ganz wesentliche Kulturexporteure. Der Filmtheoretiker Siegfried Kracauer erstellte 1952 im Auftrag des US State Department eine wissenschaftliche Studie, welche unter anderem die Sehgewohnheiten der Bevölkerung in Griechenland, der Türkei und im Nahen Osten untersuchte um herauszufinden, wie die Bevölkerung für die liberal-kapitalistische Ideologie zu gewinnen wäre. Dabei verwies Kracauer nicht nur auf die angeblich in der älteren Generation Griechenlands weit verbreiteten „kulturellen und religiösen Vorurteile gegen den Spielfilm", sondern argumentierte, dass die Mehrheit der Bevölkerung im „kleineurasischen" Raum die filmische Sprache nicht verstehe. So würden Rückblenden, Nahaufnahmen und Überblendungen Verwirrung auslösen, und die ZuschauerInnen würden oft durch Kleinigkeiten, welche sie an ihr Alltagsleben erinnerten, von der eigentlichen Erzählung abgelenkt. Diese Beobachtungen erinnern an die (angeblich) panischen Reaktionen des Pariser Publikums, das 1896 erstmals den Kurzfilm der Lumière-Brüder sah, welcher die Einfahrt eines Zuges zeigte. Doch die Sehgewohnheiten der WesteuropäerInnen passten sich überraschend schnell an die neuen Visualisierungsformen an, wie ja der Siegeszug des Kinos beweist, der im ‚Westen' bereits im frühen 20. Jahrhundert begann und sich, mit einiger Zeitverzögerung, im Südosten Europas fortsetzte. Das lässt vermuten, dass der Film deutlich stärker und umfassender noch als die Fotografie imstande war, Sehgewohnheiten zu ändern, weil es eben ein Medium war, das alle Sinne beanspruchte.*

Kaser: Ich stimme Ihnen zu, dass auch meinen Recherchen zufolge das Kino eine größere Rolle in der Veränderung der Sehgewohnheiten auf dem Balkan und im Nahen Osten spielte als die Fotografie. Es gilt dabei allerdings zwei relativierende Fakten zu beachten: Erstens war es bis zum Ersten Weltkrieg nicht Hollywood, sondern die französische Produktions- und Distributionsfirma Pathé, die weltweit, also auch auf dem Balkan und möglicherweise im Nahen Osten, den Markt beherrschte. Zweitens: Das Kino, obwohl es teilweise als ‚Theater für die armen Leute' fungierte, erreichte bis in die 1950er und 1960er Jahre nur einen kleinen Ausschnitt der Bevölkerung, da es ein vorwiegend städtisches Phänomen war. Hollywood dominierte ab dem Ende des Ersten Weltkrieges zumindest in einigen Balkanländern das Filmgeschehen. Aber in den Ländern und Regionen mit muslimischer Bevölkerungsmehrheit – also im Nahen Osten, im Kosovo, in Albanien oder in der Türkei – erschien die Hollywoodwelt allzu fremd.

Das Problem mit dem Kino waren oftmals nicht so sehr die Filminhalte, sondern der Umstand, dass Männer und Frauen im abgedunkelten Kinosaal zusammensaßen,

was in breiten Kreisen als unakzeptabel erschien. In einigen Ländern improvisierte man mit gesonderten Frauenvorstellungen tagsüber oder mit nach Geschlechtern getrennten Kinosälen.

Von der Türkei wissen wir, dass auch die importierten Hollywoodfilme von der Zwischenkriegszeit bis etwa in die 1960er Jahre teilweise stark verändert wurden, bevor sie zur Aufführung kamen: Tanzszenen mit engem Körperkontakt wurden genauso herausgeschnitten wie die paar Zentimeter des weiblichen Oberschenkels oberhalb des Knies, vom Kinokuss gar nicht zu sprechen. Mitunter wurden originale Tanz- und Musiksequenzen durch türkische ersetzt ...

Hollywood veränderte die Blicktraditionen in primär christlichen Ländern wie Rumänien, Bulgarien, Griechenland und vielleicht auch Jugoslawien, in muslimischen Ländern allerdings wenig – zumindest bis in die 1950er, 1960er Jahre. Malerei und Grafik stufe ich für die Veränderung von Seh- und Blickkulturen als relativ irrelevant ein. Die Rolle der Fotografie ist, wie bereits betont, schwer einzuschätzen. Das ab den 1960er Jahren aufkommende Fernsehen spielte gewiss eine vergleichbar wesentlichere Rolle dabei, vor allem das in den 1990ern allmählich aufkommende Satellitenfernsehen.

Fritsche: *Wie sah es mit dem Kulturtransfer von Ost nach West beziehungsweise Südwest aus? Welchen Einfluss hatte die sowjetische Kinoindustrie, die ja gewissermaßen das Äquivalent Hollywoods hinter dem Eisernen Vorhang war, auf die Blicktraditionen und Sehgewohnheiten in den Balkanstaaten in der Zeit des Kalten Krieges? Sehen Sie Anzeichen für die Etablierung spezifisch ‚sozialistischer' Visualisierungsformen in Film und Fernsehen der Balkanländer im Ostblock? Oder handelt es sich bei diesen Veränderungen um eine Westernisierung auf Umwegen, da ja auch die spezifisch sowjetische Filmästhetik stark westlich geprägt war?*

Kaser: Hier sind zwei Dimensionen zu unterscheiden: der Blick auf die Welt, also die ideologische Dimension, und die Inhalte, die Träume und Sehnsüchte zum Ausdruck brachten. Es ist richtig, dass der sowjetische Film in den verschiedenen Ländern unterschiedlich lang tonangebend war. Hinsichtlich der ideologischen Dimension veränderten sich die Blicktraditionen und Sehgewohnheiten dadurch natürlich deutlich. Ausgenommen ist Jugoslawien, das ab 1949 aus ideologischen Gründen nur mehr wenige sowjetische Filme einführte. Sowjetische Fachleute waren in allen sozialistischen Balkanstaaten für den Aufbau einer Filmindustrie maßgeblich. Die bedeutenden Regisseure hatten ihre Ausbildung an den Filmakademien in Moskau und Prag absolviert. Auch der Film gehorchte insbesondere bis Stalins Tod den Gesetzen des Sozialistischen Realismus: gut versus böse, Ost versus West, Kapitalismus oder Kommunismus, Klassenfeind und ‚Neuer Mensch'. Ich denke, dass viele dieser grobschlächtigen Sicht auf die Welt folgten – zumindest solange dieser Blick überzeugend war. Der Sozialistische Realismus weckte auch Träume und Sehnsüchte, etwa nach einer solidarischen Gesellschaft, Gleichberechtigung, Gleichheit. Aber das Problem war, dass die um einiges

weniger perfekte Realität jeden Tag gelebt werden musste. Deshalb wurde der Klassenkampf zunehmend in historischen Themen verarbeitet. Viele Filme hatten belehrenden Charakter, aber die Menschen wollten nicht ständig belehrt werden. Das sowjetische Äquivalent büßte daher zunehmend an Attraktivität ein. Hollywood belehrt auch, aber sehr raffiniert.

In den meisten sozialistischen Ländern, Jugoslawien und Polen ausgenommen, wurden nur wenige Hollywoodfilme eingeführt, die jedoch heiß ersehnt waren. Ich denke, dass Jugoslawien die beste Messlatte für die Beantwortung der Frage nach der Veränderung von Blicktraditionen und Sehgewohnheiten in sozialistischer Zeit darstellt, da es zwischen den beiden ideologischen Blöcken stand. Die jugoslawische Kinoindustrie wurde ja bereits ab den 1950er Jahren auf sozialistischen Marktwettbewerb umgestellt. Die Vertriebsfirmen und Kinos mussten sich also auf die visuellen Bedürfnisse des Publikums einstellen. Das Ergebnis war eindeutig: Das Publikum wollte Hollywood und auch die damit verbundenen Werte – das Eigenheim mit Garten, das coole Auto in der Garage, eine hübsche Ehegattin und einen Ehemann, der locker so viel verdiente, dass die Gattin den Werktag vor dem Fernseher verbringen konnte.

‚Im Osten' wurden sehr viele qualitätsvolle Filme produziert, die ‚im Westen' aus kommerziellen Gründen nie hätten produziert werden können. Einen ost-westlichen Kulturtransfer kann ich jedoch kaum feststellen. Das hat weniger mit Qualität zu tun als mit der Vertriebsorganisation, die nahezu ausschließlich blockmäßig organisiert war. Es ist ja kein Zufall, dass Jugoslawien als beinahe einziges sozialistisches Land mit seinen Filmen ‚im Westen' landen konnte. Es war blockfrei und hatte sich über viele Koproduktionen einen funktionierenden weltweiten Absatzmarkt aufbauen können. Wenn man allerdings die Zahlen genau studiert, dann sind es einige Filme von Emir Kusturica, die die westliche Vorstellungskraft vom Balkan befriedigten und sich in zu hinterfragender Weise ‚im Westen' durchsetzen konnten.

Kassabova: *Was wäre, wenn wir die Perspektive änderten – können wir über langzeitige, schichten- und staatenübergreifende Blicktraditionen und Sehgewohnheiten ‚des Westens' gegenüber „Kleineurasien" sprechen?*

Kaser: Ich bin überzeugt davon, dass es diese langzeitigen, schichten- und staatenübergreifenden Blicktraditionen und Sehgewohnheiten ‚des Westens' gegenüber „Kleineurasien" gibt. Natürlich waren und sind diese nicht homogen. ‚Der Westen' ist ja genauso inhomogen wie ‚der Osten' und „Kleineurasien". Wie wir wissen, existieren westliche Diskurse über den Balkan und den Nahen Osten. Edward Said und Maria Todorova haben mit ihren Arbeiten zum Orientalismus und Balkanismus bahnbrechende Anstöße für deren Erforschung auf textlicher Ebene gegeben. Wir wissen nicht genau, ob diese Diskurse primär ein Elitenphänomen darstellen, die irgendwie und irgendwann auf weitere Gesellschaftsschichten diffundierten. Hingegen sind die westlichen visuellen Diskurse – die „Viskurse" – über den Balkan und den Nahen Osten

noch weitgehendes wissenschaftliches Brachland. Martina Baleva hat mit ihrer Dissertation[2] Anstöße für den Balkan geliefert. Darüber hinaus gibt es gerade über den Nahen Osten viele Arbeiten, die Teilaspekte westlicher Viskurse freilegen.

Bilder und Texte sind bekanntlich nicht voneinander zu trennen, und daher werden textliche und visuelle Diskurse nicht völlig auseinanderklaffen. Text und Bild unterscheiden sich jedoch in vielerlei Hinsicht und sprechen unterschiedliche kognitive Ebenen an. Viskurse sprechen viel eher die emotionale, Diskurse eher die rationale Ebene an. Viskurse sind daher meiner Meinung nach insgesamt wirksamer als die textlichen Diskurse. Jedoch mangelt es eklatant an systematischen Untersuchungen. Von der Privatfotografie und dem Problem, uns über sie einen Überblick zu verschaffen, haben wir bereits gesprochen. Eine ähnliche Problematik haben wir mit der Fotopostkarte, die ab Mitte der 1890er Jahre in unglaublichen Massen hergestellt und in Umlauf gebracht wurde. Wie wollen wir ein repräsentatives Bild über deren Botschaften erhalten? Das gegenteilige Problem haben wir mit den frühen Filmstreifen, die in und über die beiden Regionen gedreht worden sind, einem Massenpublikum vorgestellt wurden, aber heute großteils nicht mehr existieren. Was ist mit den zahlreichen ethnografischen Berichten und Reiseberichten, die auf ihre visuellen Botschaften hin noch nicht ausgewertet sind? Was mit dem ‚im Westen' produzierten geographischen Kartenmaterial, was ist mit der westlichen Pressefotografie über die beiden Regionen, die noch keineswegs systematisch ausgewertet ist? Gerade dieses Material würde zutage fördern, dass Balkan- und Orientbilder auch tagespolitischen Konjunkturen unterworfen waren. Ich sehe diesbezüglich noch ein gewaltiges Forschungsdefizit, aber auch -potential. Realistischerweise werden wir frühestens in einem halben Jahrhundert ein differenziertes Bild über Bildtraditionen und Sehgewohnheiten ‚des Westens' über „Kleineurasien" haben.

Kassabova: *Ich teile die Meinung, dass Diskurse und Viskurse in Beziehung zueinander analysiert werden müssen. Aber Diskurse können meines Erachtens auch die emotionale Ebene ansprechen. Sie beruhen ja auf den gleichen mentalen Bildern wie die entsprechenden Viskurse. Dass Viskurse durch die ‚Totalität des Bildes' eine schnellere und breitere Wirkung haben können – dem stimme ich völlig zu. Maria Todorova hat eine interessante verallgemeinernde Gender-Unterscheidung getroffen: Im (Text-)Diskurs des Orientalismus würde ‚der Orient' vor allem als Verkörperung des Weiblichen (selbst-)präsentiert, während im Balkanismus das Barbarische, Männlich-(Machistisch-)Patriarchale als Verkörperung ‚des Balkans' im Vordergrund stünde. Kann so eine These durch eine Viskurs-Analyse bestätigt oder relativiert oder differenziert werden?*

Kaser: Naja, da müssten wir das Ergebnis dieser Viskurs-Analyse bereits kennen, aber Hypothesenbildung ist ja auch erlaubt. Ich denke, dass Todorovas Beobachtung richtig

2 Martina Baleva, Bulgarien im Bild. Die Erfindung von Nationen auf dem Balkan in der Kunst des 19. Jahrhunderts, Wien/Köln/Weimar 2012.

ist, dass der Orientalismus den weiblichen Körper in den Vordergrund rückt und der Balkanismus den männlichen. Das ist überhaupt kein Widerspruch, da es sich in beiden Fällen um männliche Projektionen handelt. In beiden Situationen ist ‚der Mann' des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts in seinen vornehmlichen Tugenden gefordert und inspiriert – in seinem sexuellen und militärischen Heldentum. Im visualisierten Orientalismus stehen der Harem und dessen Ableger im Mittelpunkt. Martina Baleva hat herausgearbeitet, dass Balkanvisualisierungen vornehmlich etwa ab der Mitte des 19. Jahrhunderts aufkamen, in Kriegs- und Krisenzeiten, hervorgerufen von den gegen das Osmanische Reich um Freiheit kämpfenden Balkanvölkern. Kriege und Krisen waren primär männliche Angelegenheiten, wenngleich auch weibliche Heldinnen zum Zug kamen. Der um Freiheit kämpfende Balkanmann war ein aufrechter Held, ‚der Osmane' hinterhältig und im Grunde genommen feige – dass darin auch religiöse Botschaften enthalten sind, ist evident. Dieses scheinbar aufrechte und wackere Hajdukentum, das keinen militärischen Drill durchlaufen hatte, aber dennoch mit der Waffe in der Hand für nationalen Ideale einstand, konnte für westliche Männer durchaus attraktiv erscheinen.

Kassabova: *Diese Bilder hatten einen identitätsstiftenden Sinn auch für die sozusagen Betroffenen. Fremdbilder und Selbstbilder und deren Repräsentationen hängen eng zusammen, was erneut zur Frage nach den vielseitigen Verflechtungen wie auch nach den Machtverhältnissen führt. Ich möchte Dich bitten, den wirtschaftspolitischen Bereich noch einmal explizit zu besprechen. Blicktraditionen und Sehgewohnheiten entwickeln (und verändern) sich als Resultat bestimmter Politiken in konkreten historischen sozioökonomischen Rahmen. In meiner Auseinandersetzung mit der Entwicklung der Fotografie in Bulgarien ist mir aufgefallen, dass in dem Moment, in dem Frauen vermehrt fotografierten, also ab den 1920er, 1930er Jahren, sich der Diskurs über die ‚Natur der Geschlechter', über die unterschiedlichen ‚Geschlechtscharaktere' und die Unvereinbarkeit Frau–Technik verschärfte. Auch zwischen Berufsfotografen und Amateurfotografen gab es einen starken Konkurrenzkampf.*

Ist der Grund für die von Dir angesprochene späte Entwicklung der Foto- und Filmindustrie in den postostmanischen Staaten nur im fehlenden Bedürfnis nach Neuem zu suchen? Oder waren diese Staaten Absatzmärke für große Foto- und Filmfirmen, was auch bestimmte Entwicklungen förderte – oder nicht förderte?

Kaser: Fotografie und Kino waren bis zum Ersten Weltkrieg, wahrscheinlich auch bis zum Zweiten Weltkrieg, beinahe ausschließlich urbane Phänomene. Dies bedeutet, dass rund achtzig Prozent der Bevölkerung von diesem visuellen Business entweder ausgeschlossen waren oder an diesem nicht teilhaben wollten. Dieses Ausgeschlossensein konnte unterschiedliche Ursachen haben: fehlende Infrastruktur für den Film (Strom, keine Kinos in der Nähe), relativ hohe Kosten der Fotografie. Die breite muslimische Bevölkerung hatte kaum Interesse an diesen Medien.

Für den fotografischen Markt konnte der Tourismus relevant sein. Dies traf allerdings nur auf wenige Regionen im südöstlichen Europa zu. Soweit ich die Situation kenne, legten grafische Betriebe und Verlage, etwa aus Deutschland und Österreich-Ungarn, größere Fotopostkartenserien für diese neuralgischen Orte auf. Wahrscheinlich war deren Qualität besser als jene, die von lokalen Fotografen auf den Markt gebracht wurden, da es ihnen an teurer Ausrüstung mangelte. Eine gewisse Verdrängung lokaler Fotografen vom Markt durch große ausländische Firmen dürfte wohl stattgefunden haben. Spätestens ab der Zwischenkriegszeit gab es jedoch auch einen internen Verdrängungskampf durch finanzkräftigere Firmen in den Zentren.

Was den Film anlangt, ist folgendes zu bedenken: Die Anzahl der Kinos in den Balkanländern war gemessen an der Gesamtbevölkerung gering. Die Filmproduktion erforderte beträchtliche Investitionen, da ja die gesamte Ausrüstung aus dem Ausland eingeführt werden musste. Voll ausgerüstete Filmproduktionsfirmen gab es daher in den Balkanländern bis zum Zweiten Weltkrieg nur sehr wenige, es gab auch keine staatlichen Filmfördermaßnahmen. Filme zu produzieren, war eine Sache, aber diese auch noch zu vertreiben, war eine zweite. Die Märkte in den Balkanländern waren viel zu klein, um ein Vertriebsnetzwerk aufzubauen.

Fritsche: *Obwohl ‚der Westen' also zweifellos eine Vorreiterrolle in der Verbreitung von Blicktraditionen und Sehgewohnheiten gespielt hat, wissen wir auch, dass Aneignung nicht gleichbedeutend mit Anpassung ist. Die Beliebtheit des Bollywoodkinos, nicht nur in Asien, sondern auch im Nahen Osten und Teilen Südosteuropas, ist etwa ein Indiz dafür, dass von einem westlichen Vorsprung nicht mehr die Rede sein kann. Vielleicht, weil sich die kapitalistisch-neoliberalistischen Prinzipien beinahe auf der ganzen Welt durchgesetzt haben? Die Frage ist, ob das Resultat dieser Entwicklung wirklich eine Uniformität ist. Sind die offensichtlichen Unterschiede lediglich regionale Schattierungen einer vom ‚Westen' ausgehenden Vereinheitlichung der Blickweisen und Visualisierungen?*

Kaser: Ich finde erstens die Unterscheidung von Aneignung und Anpassung sehr wichtig und zweitens denke ich, dass wir unsere Aufmerksamkeit darauf lenken sollten, wie Globalisierungsprozesse – auch visuelle – lokal und regional verarbeitet werden. Wenn wir uns darauf konzentrieren, werden wir schnell zum Ergebnis kommen, dass nicht Uniformität von Blickgewohnheiten das Ergebnis ist, sondern eine permanente Erweiterung des Repertoires an Blickgewohnheiten. Ich finde TV-Seifenopern ein schönes Beispiel dafür. Diese Erweiterung ist allerdings auch nicht unendlich möglich. Ich denke nicht, dass beispielsweise türkische Seifenopern in Österreich oder Skandinavien bemerkenswerte Einschaltziffern erreichen würden, in den arabischen Ländern sind sie sehr beliebt, werden allerdings in der Regel zensuriert.

Kassabova: *Auch ich sehe keine Gefahr einer ‚Uniformität', da ich eine Vereinheitlichung der Blickweisen und Visualisierungen als unmöglich erachte. Was ich jedoch als Gefahr empfinde, ist die Entwicklung von ‚Gegen-Sichten', das heißt die Konfrontation der ‚Zivilisationen', der Kulturen, der Religionen. Das führt mich zur Frage, was wir persönlich sehen und empfinden. Somit komme ich auf unsere Rolle und unsere Beweggründe als WissenschaftlerInnen. Wir stehen ja nicht ‚über der Realität', sodass wir sie ‚neutral' und ‚objektiv' analysieren könnten, sondern sind selbst Teil der Realität, die wir erforschen. So teile ich die Sicht, dass wir uns auch selbst zum ‚Forschungsobjekt' machen müssen. Ich meine, es wäre sehr produktiv, wenn die ‚visuelle Wende' mit der sogenannten selbstreflexiven Wende verbunden würde.*

Ich bin Bulgarin, das heißt Bewohnerin des Balkans. Sicher prägt das meine Sicht und mein Unbehagen mit hierarchischen und asymmetrischen Gegenüberstellungen und Konstruktionen von einheitlichen Kulturräumen, bei denen explizit oder implizit wertende Dichotomien benutzt werden, da ‚meine' Region zu den ‚Modernisierungsverlierern' gezählt wird. Zugleich sehe ich in ‚meiner' Region den zunehmenden Antiislamismus als Gefahr. Aus meiner Balkan-Sicht finde ich deshalb Deinen Ansatz, „Kleineurasien" zu thematisieren, auf die gemeinsame Geschichte und vielen Verflechtungen in der postosmanischen Welt hinzuweisen, gesellschaftspolitisch sehr wichtig!

Einen zunehmenden Antiislamismus, eine Verschärfung der Gegenüberstellung und Konfrontation Islam–Christentum, den steigenden Nationalismus und wachsende Xenophobie sehe ich aber als weltweite Probleme und Gefahr. Es gibt genug Beispiele, wie leicht „aus dem ‚Lob des kulturellen Unterschieds' [...] das Verdikt der ‚kulturellen Unvereinbarkeit'" (nach Wolfgang Kaschuba) instrumentalisiert wird. Ich möchte „Andere Blicke" als (wissenschaftlich) neue Blicke auf die eine Welt verstehen. Es ist kein parteipolitischer, aber ein gesellschaftspolitischer Beweggrund. Doch gibt es eine unpolitische Wissenschaft?

Kaser: Natürlich gibt es keine unpolitische Wissenschaft! Ich würde sogar so weit gehen und behaupten, dass eine Wissenschaftlerin, ein Wissenschaftler oder ein wissenschaftliches Fach, wenn es, sie oder er von sich behauptet, unpolitisch zu sein, am stärksten politisch im negativen Sinn ist. Und zwar einfach deshalb, weil in diesem Fall die kritische Selbstreflexion fehlt.

Wir, die wir uns aus zentraleuropäischer oder allgemein ‚westlicher' Perspektive mit dem Balkan befassen, sind permanent mit dem Analysieren von Differentem, von dem zu Differenzierenden und mit dem Vergleichen beschäftigt. Ich denke, dass wir den Vergleich brauchen – und wir benötigen vor allem die kritische wissenschaftliche Diskussion darüber. Das ist ein zeitaufwendiger, mühsamer und nicht immer angenehmer Prozess – für alle Seiten. Nur so kommen wir weiter – insbesondere unter dem Aspekt der Ver(kultur)wisschenschaftlichung des Alltags.

Und noch ein letztes: Wenn wir bei antiislamischen, antisemitischen, nationalistischen et cetera Tendenzen in unseren Gesellschaften, in denen wir leben, nicht auf die Barrikaden steigen und unsere Stimme erheben, sollten wir unsere aus Steuergeldern

finanzierten Positionen freiwillig aufgeben. In meiner Interpretation unseres gesellschaftlichen Auftrags ist es eine unserer wichtigsten Aufgaben und sogar Pflichten, unsere Stimme gegen alle Formen von Ungerechtigkeit, (Geschlechter-)Diskriminierung und Menschenverachtung zu erheben. Wie wir dies jeweils tun, sollte uns überlassen bleiben, aber wegschauen ist dabei keine Option.

Das ist ein schönes Schlusswort, das das Thema dieses Gesprächs – die Blicke auf die jeweils ‚anderen' und die diese Blicktraditionen prägenden Medienentwicklungen – gut auf den Punkt bringt und die Pflicht der WissenschaftlerInnen, (selbst-)kritisch hinzublicken, noch einmal deutlich unterstreicht.