

Derek Gregory

Imaginierte Geographien*

So wie niemand von uns außerhalb oder jenseits der Geographie steht, so ist niemand von uns vollständig frei vom Kampf um die Geographie. Dieser Kampf ist komplex und lehrreich, weil er nicht nur mit Soldaten und Kanonen geführt wird, sondern auch um Ideen, Formen, Bilder und Vorstellungen.

Edward Said, *Kultur und Imperialismus*¹

Die Geographie neu denken

Ich habe meinen Titel Edward Said entlehnt, einem jener seltenen Kritiker, für die geographische Imagination unverzichtbar ist. „Was ich eigentlich mache“, hat er einmal erklärt, sei „die Geographie neu zu denken.“ Das ist nun nicht die Art, in der sich Professoren für Vergleichende Literaturwissenschaft üblicherweise ausdrücken, und wenn Said fortfährt, daß „wir heute vielleicht eine neue, innovative Perspektive einnehmen, die den Kampf um die Geographie in interessanter und phantasievoller Weise“ zu sehen erlaube, dann ist es, so meine ich, Zeit darüber nachzudenken, was ihm vorschwebt.²

Die Geographie ist ein wiederkehrendes Motiv in Suids Arbeiten, und auch Vertreter anderer Disziplinen haben sein großes Interesse an Raum und Spatialität

* Schriftliche Fassung der *Progress in Human Geography Lecture*, die im März 1995 vor der Jahresversammlung der *Association of American Geographers* in Chicago gehalten wurde. Für hilfreiche Kommentare danke ich Alison Blunt, Noel Castree, Dan Clayton, Felix Driver, Jennifer Hyndman, Joan Schwartz, Lynn Stewart und Bruce Willems-Braun.

1 Edward Said, *Kultur und Imperialismus*. Einbildungskraft und Politik im Zeitalter der Macht. Aus dem Amerikanischen von Hans-Horst Henschen, Frankfurt am Main 1994, 41. Die Zitate wurden zum Teil von dieser Textfassung abweichend neu übersetzt, Anm. d. Übers.

2 Edward Said, in: Edward Said's *Culture and Imperialism: A Symposium*, in: *Social Text* 40 (1994), 21.

erkannt. Von der Anthropologie werden wir daran erinnert, daß „das Konstruieren von Geographien – das Wiedererkennen und Verstehen symbolischer Territorien – zentral für Saids Arbeit“ sei. Selbst in seinen abstrakten Formulierungen „ist Said versucht, geographische Metaphorik zu gebrauchen.“ Von der Soziologie wird er als jemand betrachtet, der eine „Kartographie der Identitäten“ konstruiert und, indem er das Gefüge einer geographischen Bildsymbolik dekodiert, dem „euro-modernistischen Interesse an der Zeit ein äquivalentes Verständnis von Raum und Spatialität“ zur Seite stellt.³ Wenngleich Saids Werk als Darstellung der sich verändernden Konstellationen von Macht, Wissen und Geographie (die Formulierung stammt von ihm, nicht von mir)⁴, die dem britischen, französischen und amerikanischen Imperialismus eingeschrieben sind, gelesen werden kann, so hat doch sein Projekt in unserer eigenen Disziplin auffallend wenig Beachtung gefunden.⁵ Said selbst hat wiederholt auf die Komplizenschaft der Geographie mit dem Orientalismus und mit der weiter gefaßten Kultur des Imperialismus aufmerksam gemacht, aber erst seit kurzem gibt es auch in unserer Disziplin eine kritische Historiographie, die in der Lage ist, diese Probleme anzugehen.⁶ Was diesem neu entstandenen Korpus von Texten (wie jenen Saids) die kritische Wirkung verleiht, ist die Weigerung, diese Verstrickung auf weit zurückliegende Zeiten und verstaubte

3 Richard Fox, *East of Said*, in: Michael Sprinker, Hg., *Edward Said: A Critical Reader*, Oxford 1992, 144–156, hier 144; Paul Gilroy, *Travelling Theorist*, in: *New Statesman & Society*, 12. Februar 1993, 46–47; Gilroys implizite Zuordnung der Werke Saids zur Postmoderne, eine Ansicht, die er mit einigen anderen Autoren teilt, ist irreführend. Die Tatsache, daß Said aus der Krise der Moderne kein Geheimnis macht – insbesondere aus ihren Verrenkungen und Verdrängungen, die durch die Verzahnungen mit dem Imperialismus hervorgerufen werden: vgl. Said, *Kultur und Imperialismus*, wie Anm. 1, 215–219 –, macht ihn noch nicht zu einem Vertreter der Postmoderne. Tatsächlich gilt Saids pointierteste Kritik dem postmodernen Angriff auf die Meta-Erzählung. Er insistiert darauf, daß der Zweck intellektueller Tätigkeit „der Fortschritt der menschlichen Freiheit und des Wissens“ sei. Wenn Lyotard und seine Schüler „die großen Erzählungen von Emanzipation und Aufklärung“ verabschiedeten, dann sei das, so Said, eher „das Eingeständnis ihrer eigenen indifferenten Unfähigkeit“ als ein Erkennen der politisch-intellektuellen Chancen und Möglichkeiten, welche „trotz Postmoderne“ weiter bestünden: Edward Said, *Representations of the Intellectual*, London 1994, 13–14.

4 Edward Said, *Orientalismus*, Frankfurt am Main, Berlin u. Wien 1981, 241 (engl. *Orientalism*, London 1995, 1. Aufl. 1978). Eine Neuauflage des Buches, die auf einer revidierten deutschen Übersetzung basieren soll, ist geplant; Anm. d. Übers.

5 Vgl. jedoch Felix Driver, *Geography's Empire. Histories of Geographical Knowledge*, in: *Environment and Planning D: Society & Space* 10 (1992), 23–40; Alisdair Rogers, *The Boundaries of Reason. The World, the Homeland, and Edward Said*, in: *Environment and Planning D: Society & Space* 10 (1992), 511–526.

6 Said, *Orientalismus*, wie Anm. 4, 241–247; Driver, *Geography's Empire*, wie Anm. 5; David Livingstone, *A 'Sternly Practical' Pursuit. Geography, Race and Empire*, in: ders., *The Geographi-*

Archive zu beschränken. Es mag tröstlich sein, mit L. P. Hartley zu glauben, die Vergangenheit sei „ein fremdes Land, in dem alles anders ist“. Diese Auffassung ist jedoch ganz und gar irreführend. Viele Voraussetzungen der kolonialen Vergangenheit sind in der neokolonialen Gegenwart noch immer gültig. Die „kämpferische Geographie“, wie das Conrad einmal genannt hat, hat sich im Golfkrieg 1990/91 (nach Smith der erste „GIS-Krieg“⁷) mit unbeschreiblicher Deutlichkeit demaskiert. Das koloniale Investieren in die Geographie als einer Art ‚Erd-Beschreibung‘ tritt auch in der etwas banaleren, trotz alledem aber außergewöhnlichen Arroganz zu Tage, mit der die *Royal Geographical Society* ihre Vereinigung mit dem *Institute of British Geographers* feierte: Auf den neuen Mitgliedskarten hat sie ihre Signatur quer über einen Teil der arabischen Welt gesetzt.⁸

Doch die Geographie ist etwas mehr als der Wille zur Macht, der sich als ‚Wille zur Karte‘ tarnt, und ich möchte ihren kritischen Tonfall akzentuieren. Genauer gesagt, werde ich eine konstruktive Erkundung von Saids geographischer Imagination versuchen: ihrer Grundlagen, ihres Aufbaus, ihrer Implikationen und ihres Schweigens. Durch meine Erörterung wird sich eine Dialektik von ‚Land‘ und ‚Territorium‘ ziehen. Die beiden Begriffe sind schon in den unterschiedlichsten, politischen wie kulturellen Bedeutungen eingesetzt worden. Said benutzt sie (oder etwas ihnen sehr Ähnliches) auf eine in der Geographie vielleicht nicht alltägliche Weise. Aber seine Verwendung der Begriffe ist, wie ich glaube, ungewöhnlich kreativ: Tatsächlich mappiert er manchmal diskordante, manchmal miteinander verbundene Serien von Abbildungen, durch welche Orte und Identitäten de-territorialisiert und re-territorialisiert werden. Er beschreibt, wie Landschaften und Kulturen in die abstrakten Gitternetze der kolonialen und imperialen Macht eingezeichnet, wie sie buchstäblich verschoben und ausgetauscht werden, und erläutert, auf welche Weise diese Konstellationen zu Orten von Aneignung, Herrschaft und Konflikt werden. Dies soll lediglich eine grobe Skizze sein, aber ich hoffe zeigen zu können, daß Saids Untersuchungen der historischen Vorläufer von Orientalismus, Kolonialismus und Imperialismus und seine Schriften über die gegenwärtige Not des palästinensischen Volkes *recto* und *verso* ebensolche Prozesse der Einschreibung sind, durch welche Macht, Wissen und Geographie höchst real miteinander verknüpft sind. Saids politisch-intellektuelle Entwicklung kann, wie

cal Tradition. Episodes in the History of a Contested Enterprise, Oxford 1993; Anne Godlewska u. Neil Smith, Hg., *Geography and Empire*, Oxford u. Cambridge, Mass. 1994.

7 GIS: Abkürzung für *Geographical Information System*, computerunterstützte Verarbeitung und Analyse raumbezogener (geographischer) Daten, Anm. d. Übers.

8 Neil Smith, *Real Wars, Theory Wars*, in: *Progress in Human Geography* 16 (1992), 257–271.

jene Homi Bhabhas, durch den Wechsel von der West Bank zur Left Bank (*Rive Gauche*) charakterisiert werden. Ich möchte über beide Orte gemeinsam sprechen und die Überlappungen zwischen ihnen im Auge behalten, um eine einfache Frage zu stellen: Woher kommt Saids Geographie?

Palästina und die Politik der Enteignung

Das erste Set von Antworten ist biographisch oder, wie er es vermutlich ausdrücken würde, auf Erfahrung gegründet. Edward Said wurde 1935 in Talbiya in Westjerusalem, Palästina, in eine der ältesten christlichen Gemeinschaften der Welt hineingeboren. Seine Kindheit war geprägt durch die Disziplin einer unverwechselbar anglikanischen Tradition. Er war Schüler an der *St. George's Anglican Mission School* in Jerusalem und wurde in dieser Pfarre auch getauft. Als Said geboren wurde, stand Palästina seit fünfzehn Jahren unter britischer Verwaltung. Nach dem Ersten Weltkrieg und dem Zusammenbruch des Osmanischen Reiches hatte der Völkerbund die neu entstandenen unabhängigen arabischen Staaten unter britisches und französisches Mandat gestellt, weil sie, in den Worten des Artikels 22, „von Menschen bewohnt werden, die noch nicht in der Lage sind, unter den herausfordernden Bedingungen der modernen Welt auf sich selbst gestellt zu bestehen.“ Im Herbst 1947, nach der unwiderrufflichen Ankündigung Großbritanniens, binnen sechs Monaten vom Mandat zurückzutreten, löste sich Palästina im Chaos auf. Im Verlauf des blutigen Krieges, den die zionistischen Organisationen *Haganah* und *Irguhn* gegen die Araber um das Territorium führten, flohen zwischen 600.000 und 900.000 Palästinenser aus ihrer Heimat, unter ihnen auch Said und seine Familie.⁹ Die meisten Flüchtlinge ließen sich in Ägypten, in Jordanien und im Libanon nieder. Said setzte seine Ausbildung am *Victoria's College* in Kairo fort, einer weiteren durch und durch britischen Institution, und übersiedelte dann 1951 in die USA, um seine Gymnasialausbildung zu beenden. Danach studierte er Englisch und Geschichte in Princeton und schloß das Studium mit einem Doktorat für Vergleichende Literaturwissenschaft in Harvard ab. Seine Dissertation schrieb er über einen anderen berühmten Emigranten, über Joseph Conrad.¹⁰ Es ist kein Wunder, daß Said sich in seiner späteren Laufbahn so intensiv einer kritischen

9 Die Schätzungen sind begreiflicherweise umstritten; die Quellen der Vereinten Nationen, der Palästinenser und der Israelis weichen stark voneinander ab, vgl. Sami Hadawi, *Bitter Harvest. A Modern History of Palestine*, New York 1989; Mark Tessler, *A History of the Israeli-Palestinian Conflict*, Bloomington 1994.

10 Edward Said, *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography*, Cambridge, Mass. 1966.

Würdigung des abendländischen Kanons widmete, dessen Geschichte, wie meine kleine Skizze andeutet, zum Teil seine Lebensgeschichte ist. Letztlich nimmt er eine Bestandsaufnahme dessen vor, was er nach Gramsci die „Inventur der Spuren“ nennt, die jene „Kultur, deren Herrschaft ein so machtvoller Faktor im Leben aller Orientalen“ gewesen ist, bei ihm, dem „orientalischen Subjekt“, hinterlassen hat.¹¹ Aber er fordert auch sein Publikum in den Metropolen heraus, die Geschichte der eigenen Kultur zu überdenken, ihren Eigentums-Anspruch aufzugeben und einen Zusammenhang zwischen den eigenen Privilegien und Voraussetzungen und dem geschäftigen Treiben von Kolonialismus und Imperialismus herzustellen.

Natürlich bedeutete Saids ‚voyage in‘ („Reise nach innen“) nicht, daß er all sein übriges kulturelles Gepäck zurückgelassen hätte. Aber die in der Distanz zwischen Großbritannien bzw. den USA einerseits und Palästina andererseits begründeten Spannungen machen die Wiedergewinnung dieses kulturellen Gepäcks für Said ungewöhnlich problematisch.¹² Es wäre anmaßend zu unterstellen, welche Wirkung die Flucht aus Palästina auf Said gehabt hat. „Das meiste“, schreibt er selbst, „an das ich mich aus diesen frühen Tagen erinnern kann, sind dunkle Kindheitserinnerungen an eine unausgesetzte Konfrontation mit dem Leiden von Menschen, mit denen mich wenig verband.“ Als er Palästina verließ, so gesteht er ein, sei er „durch den Wohlstand und die Sicherheit von Kairo“ noch weiter „isoliert“ (*insulated*) worden. Er lebte mit seinen Eltern auf der Insel Zamalek, „einer im Grunde europäischen Enklave, in der Familien wie die meine wohnten: Levantiner, Angehörige der Kolonialgesellschaft, eine Minderheit, Privilegierte.“¹³ Das bedeutet, daß er die Beziehungen zwischen Biographie und Geschichte in seinem Heimatland ausschließlich über ein kollektives Re-Zitieren wiedergewinnen kann, durch eine Reihe unzusammenhängender Aufführungen, wie sie in der zerrissenen Imagination einer Gesellschaft im Exil zelebriert werden – er bezeichnet sie als „intime Erinnerungen an eine unwiederbringliche Vergangenheit, (die) unter uns die Runde machen wie die Abstammungslegenden eines wandernden Erzählers“. Sie boten ihm die einzige Möglichkeit zum Heran-Navigieren an die eigene Identität, innerhalb und zwischen den Inselketten dessen, was Benedict Anderson eine

11 Said, Orientalismus, wie Anm. 4, 36.

12 Said beschreibt die produktive Kraft „peripherer, de-zentraler Arbeit, die graduell in das ‚Abendland‘ eintritt und dort Anerkennung einfordert“, als *voyage in*, als „Reise nach innen“; Said, Kultur und Imperialismus, wie Anm. 1, 322–349; vgl. Bruce Robbins, Secularism, Elitism, Progress and Other Transgressions. On Edward Said’s ‚Voyage in‘, in: *Social Text* 40, wie Anm. 1, 25–37.

13 Edward Said, *After the Last Sky. Palestinian Lives*, New York 1986, 115.

imagined community nennen würde.¹⁴ Ein solches Projekt wird von einer quälenden Dialektik von Vollendung und Unvollständigkeit vorangetrieben, und es ist unmöglich, Saids Betrachtungen über Jean Mohrs Photographien des palästinensischen Lebens oder seinen bewegenden Bericht über einen Besuch in ‚Palästina-Israel‘ im Sommer 1992 zu lesen, ohne zu erkennen, wie tief seine (re-)konstruierte Sensibilität für Biographie und Geschichte – seine soziologische Imagination – in den zertrümmerten individuellen Geographien Palästinas eingebettet ist.

Nach dem letzten Himmel

Der Anlaß zur Zusammenarbeit mit Mohr ist besonders aufschlußreich. Said war 1983 als Berater für die Internationale Palästinakonferenz tätig. Er überredete die Schirmherren von den Vereinten Nationen, Mohr (dessen frühere Arbeiten mit John Berger er sehr bewundert hatte) mit einer Photoserie über die Palästinenser zu beauftragen, um sie in der Eingangshalle der Genfer Konferenz auszustellen. Die Intention war, nehme ich an, die Teilnehmer daran zu erinnern, daß ‚die Palästinafrage‘ nicht irgendeine abstrakte Verwicklung war, die es durch abgehobene Formalitäten zu lösen galt, sondern eine höchst praktische Frage (im ursprünglichen Sinn des Wortes), die um jene Bedeutungsnetze kreiste, die bestimmte Leute an einem bestimmten Ort aufgespannt hatten. Als Mohr zurückkehrte, wurden er und Said mit einer Bedingung für die Durchführung der Ausstellung konfrontiert: „Sie können die Bilder aufhängen, wurde uns gesagt, aber es dürfen keinerlei Texte angebracht werden.“ Wenn Geographie tatsächlich eine Art von Schreiben ist – eine ‚Erd-Beschreibung‘ im buchstäblichen Sinn –, dann ist dieses Verbot in schrecklicher Weise angemessen, wie der palästinensische Dichter Mahmud Darwish in einem seiner Gedichte erläutert:

We have a country of words. Speak speak so I can put my road on the stone of a stone.
We have a country of words. Speak speak so we may know the end of this travel.

14 Said, *After the Last Sky*, wie Anm. 13, 14; Jennifer Wicke u. Michael Sprinker, Interview with Edward Said, in: Sprinker, *Edward Said*, wie Anm. 3, 221–264; hier 222, wo Said seine persönliche ‚imaginierte Geographie‘ Kairos skizziert. Zwischen den ‚imaginierten Geographien‘ und den ‚vorgestellten Gesellschaften‘ bestehen wichtige Verbindungen, wie auch Anderson erkennt, aber seine Darstellung müßte neu gefaßt werden, um die besondere Lage verstreuter und vertriebener nationaler Gemeinschaften berücksichtigen zu können: Benedict Anderson, *Die Erfindung der Nation*. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts, Frankfurt am Main u. a. 1988 (engl. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London u. a. 1983, 2. Aufl. 1991).

Darwish war einer der Dichter des Widerstands, und das Verbot der ‚Erd-Beschreibung‘ galt, wenig überraschend, auch in ihrer Heimat. Viele von ihnen wurden verhaftet oder ins Exil getrieben, aber sie schrieben weiterhin ihre Gedichte, die die Leiden der Enteignung direkt ansprachen. Said nahm den Titel für seine gemeinsame Arbeit mit Mohr aus einem anderen von Darwish’ Gedichten – „Wohin sollen wir nach der letzten Grenze gehen? Wohin sollen die Vögel nach dem letzten Himmel fliegen?“ –, und im Begleittext zu Mohrs Photographien, den er schließlich schrieb, bestätigte auch er die strategisch-subversive Kopula der ‚Erd-Beschreibung‘. Eine einfache palästinensische Geographie sei nicht möglich (oder auch nur erlaubt), scheint Said zu sagen: „Wir sind ‚anders‘ und gegensätzlich, ein Makel in der Geometrie von Wiederbesiedlung und Exodus.“¹⁵

In *After the Last Sky* kehrt Said wieder und wieder in jenes Palästina zurück, das durch die Spannung zwischen einer Geographie als Territorium und einer Geographie als Land zerrissen ist. Das spiegelt sich in Mohrs Triptychon in jenen Bildern, die sich zwischen der planaren Geometrie einer israelischen Siedlung auf der Westbank und der organischen Verwurzelung eines palästinensischen Dorfes bewegen; sie tauchen auch in Saids eigenen, allgemeineren Reflexionen auf:

Die Stabilität der Geographie und die Kontinuität des Landes – sie sind vollständig aus meinem und dem Leben aller Palästinenser verschwunden. Wenn wir nicht an Grenzen gestoppt oder in neue Lager zusammengetrieben werden, wenn unsere Wiedereinreise und unser Aufenthalt nicht verhindert oder das Reisen von einem Ort zum anderen nicht unterbunden wird, dann wird mehr von unserem Land genommen, willkürlich in unser Leben eingegriffen, werden unsere Stimmen daran gehindert, sich gegenseitig zu erreichen, und unsere Identität wird auf verschreckte kleine Inseln in der ungastlichen Umgebung einer überlegenen Militärmacht beschränkt, keimfrei gemacht durch den klinischen Jargon reiner Administration.

Folglich ist das palästinensische Leben verstreut, diskontinuierlich und gekennzeichnet durch die artifiziellen und aufgezwungenen Anordnungen eines unterbrochenen oder beschränkten Raumes, durch Dislokation und die unsynchronisierten Rhythmen einer gestörten Zeit (...), wo es keine geradlinigen Verbindungen von zu Hause zum Geburts-

15 Für eine ausführliche Diskussion der Kultur von Enteignung und Exil und ihrer Verzahnungen mit der Geographie – einer Geographie jedoch, die unerklärlicherweise von Said keine Kenntnis nimmt – vgl. Barbara McKean Parmenter, *Giving Voice to Stones. Place and Identity in Palestinian Literature*, Austin 1994. Die zitierten Gedichte mit dem Titel *We Travel Like Other People* und *The Earth is Closing in on Us* sind wieder abgedruckt in Mahmud Darwish, Samih al-Qasim u. Adonis, *Victims of a Map*, London 1984. Die übrigen Zitate stammen aus Said, *After the Last Sky*, wie Anm. 13, 6 u. 17; vgl. auch Salman Rushdie, *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981–1991*, London 1993, 166–184 (dt. Heimatländer der Phantasie. Essays und Kritiken 1981–1991, München 1992).

ort, zur Schule, zur Reife gibt, alle Ereignisse zu Zufällen geraten, aller Fortschritt zu einer Abweichung und jedes Heim zum Exil wird.

Wie aber kann eine Geographie, die den palästinensischen Verhältnissen angemessen ist, geschrieben werden? Wie kann dieser ‚Makel‘, dieser Riß in den klinischen Gittern eines administrierten Raumes, seine ‚einfassende‘ Geographie zerbrechen? In einer verqueren Umkehrung jener Narrativität und Systematik, die er den hegemonialen Diskursen des Orientalismus zuschreibt, besteht Saids Antwort in diesem Essay darin, für einen Raum der Repräsentation einzutreten, der hybride, gebrochene, fragmentarische Formen verwendet, um die Existenz Palästinas neu in die Landkarte einzuschreiben.¹⁶

Aber eine solche Geographie zu schreiben ist doppelt schwierig. Am deutlichsten wird Saids Versuch, Mohrs Photographien mit seinem eigenen Text zu unterlegen, durch seine erzwungene Abwesenheit von Palästina vereitelt. Letztlich ist er gezwungen, Palästina ‚einzurahmen‘ – in demselben entmutigenden Sinn, in dem Heidegger diesen Begriff gebraucht hat –, und sich zu bemühen, sozusagen hinter den Spiegel blicken zu können, weil er daran gehindert wurde, Mohr zu begleiten oder seinen Spuren zu folgen: „Ich kann die lebendigen Menschen, die photographiert wurden, nicht erreichen, außer über einen europäischen Photographen, der sie für mich gesehen hat.“¹⁷ Saids Dilemma ist gewiß äußerst persönlich, aber genau das ist der Punkt. Andere wohlwollende Kommentatoren waren in der Lage, die Westbank und die Exilgemeinschaften in den Lagern und Städten jenseits der Grenze zu besuchen, und es wurde ihnen erlaubt, mit Palästinensern zu sprechen. In einer Kooperation zwischen dem britischen Fernsehjournalisten Jonathan Dimbleby und dem Photographen Donald McCullin z. B., die sieben Jahre zuvor publiziert worden war, wurden die Gesichter *und* die Stimmen der Vertriebenen auf den Seiten lebendig. Bilder und Texte verschmelzen zu einem ungewöhnlich direkten, würdevollen und leidenschaftlichen Statement über die Not der Palästinenser, ohne jenes vermittelte Erinnern und Spekulieren, das die schmerzhafteste Prosa Saids kennzeichnet.¹⁸ Alles, was Said machen kann, ist im wesentlichen eine Serie von plausiblen Anmerkungen zu Mohrs Bildern zu liefern. Seine Einschreibungen sind

16 Said, *After the Last Sky*, wie Anm. 13, 19–21 u. 38; Rogers, *Boundaries of Reason*, wie Anm. 5, 521, weist darauf hin, daß Saids Sprache an die Trostlosigkeit der postmodernen Verhältnisse erinnere, aber er führt auch an, daß Erfahrung individuell, nicht universell sei – „Wir‘ sind nicht alle Palästinenser“ –, und daß für Said dieses Dislozieren und Verstreuen „eher bekämpft als hingenommen werden muß.“ Genau so ist es.

17 Said, *After the Last Sky*, wie Anm. 13, 12.

18 Jonathan Dimbleby, *The Palestinians*, London 1979.

Momente in jener kollektiven Rezitation, von der ich vorhin gesprochen habe. Aber es bleibt eine Kluft zwischen diesen Scherben des Gedächtnisses und den Besonderheiten der Menschen und Orte, die durch Mohrs Kameralinse eingefangen wurden. Die Wirkung ist merkwürdig abstrakt, ist die einer beunruhigend verallgemeinernden Serie von Interpretationen. Aber die Bitterkeit von *After the Last Sky* bezieht vieles von ihrer Kraft aus dieser erzwungenen Abwesenheit der Stimmen der Betroffenen.

Die Trauer in dem Satz, den ich eben zitiert habe – „Ich kann die lebendigen Menschen, die fotografiert wurden, nicht erreichen, außer über einen europäischen Photographen, der sie für mich gesehen hat“ –, steigert sich bald zu einer Reihe weiter gefaßter Meditationen, von Dislozierungen in Zeit und Raum. Hier kommentiert Said z. B. eine Aufnahme von Flüchtlingsarbeitern, die Obst in Kisten verpacken:

Wenn ich in London und Paris dieselben Jaffa-Orangen oder das Gemüse aus Gaza sehe, die in den *bayarat* (Gärten) und Feldern meiner Jugend gewachsen sind, nun aber durch israelische Exportgesellschaften vermarktet werden, springt mir der Kontrast zwischen dem reichen, unausgesprochenen Da-Sein dessen, was wir einst kannten, und dem systematischen Export des Produkts zu den hungrigen Mäulern in Europa mit seiner unsympathischen politischen Botschaft ins Auge. Das Land und die Bauern sind durch die Arbeit miteinander verbunden. Aber ihre Produkte scheinen immer anderen Menschen etwas bedeutet zu haben, scheinen immer für den Konsum anderswo bestimmt gewesen zu sein. Diese Beobachtung gilt nicht nur, weil die Karmel-Kisten und die sorgfältig eingewickelten Melanzani zwei Embleme der Macht sind, die die wuchernde Fruchtbarkeit und die ausdauernde menschliche Arbeitskraft Palästinas beherrscht, sondern auch, weil die Diskontinuität zwischen mir hier draußen und der Aktualität dort um so vieles zwingender ist als meine schwindende Erinnerung und Erfahrung von Palästina.¹⁹

Die Passage inszeniert den Bruch einer organischen Einheit. In Saids sorgfältiger Prosa werden die tiefen Verzahnungen von Identität und Verwurzelung, verkörpert im Bild der palästinensischen Bauern, die ihr Land bestellen – in gewisser Weise ein *détournement* der Zeitlosigkeit des orientalischen Diskurses –, auseinandergerissen. Aber hier geht es um mehr als um die Verdichtung von Zeit und Raum im warenproduzierenden Kapitalismus – um mehr als eine Einladung, daran zu denken, *woher* unser Frühstück kommt, wie David Harvey einmal gefordert hat –,

19 Said, *After the Last Sky*, wie Anm. 13, 28.

denn Said hat den Standpunkt umgekehrt. Denn eigentlich fragt er: „*Wohin* ist Palästina verschwunden?“²⁰

Said beantwortet die von ihm selbst gestellte Frage in einem Essay, in welchem er seinen schließlich doch zustande gekommenen Besuch in Palästina nach einer Abwesenheit von 45 Jahren festhält. Sein Cousin, der in Kanada lebt, hatte aus dem Gedächtnis eine Karte von Saids Heimatdorf gezeichnet, und nach zwei Stunden fand Said das Haus seiner Familie, in dem nun eine christlich-fundamentalistische Organisation logierte:

Mehr als alles andere war es das Haus, das ich nicht betrat, nicht betreten konnte, das die unheimliche Endgültigkeit einer Geschichte symbolisierte, die auf mich aus verdunkelten Fenstern herabblickte, über eine riesige Kluft hinweg, die zu überqueren mir unmöglich war. Palästina, wie ich es gekannt hatte, gab es nicht mehr ...

Das ist nicht einer der Gemeinplätze von Autobiographien, in denen ein Erwachsener in die Welt der Kindheit zurückkehrt, die im Verlauf der Jahre fremd geworden ist. Es ist eher die Melancholie einer kollektiven Erinnerung, die Orten, Landschaften und Territorien eingeschrieben ist. Als Said und seine Familie die Küste entlang fuhren, bemerkte er, daß jedes offene Feld – „sei es ein Fußballplatz, Obstgarten oder Park“ – mit Stacheldraht eingezäunt war. Diese Sensibilität für Absonderung und Einhegung erhöhte seine Sensibilität „für eine abgeschlossene Geschichte, die verpackt ist und woanders stattfindet.“ Er fuhr nach Gaza, durch ein Tor, das nachts geschlossen wurde, und besuchte das Lager Jabalaya, Heimstatt für 65.000 Flüchtlinge: „Die unzähligen Kinder, welche die ungepflasterten, mit Schlaglöchern übersäten und chaotischen kleinen Straßen bevölkerten, haben

20 Edward Soja hat mich in Chicago aufgefordert, als Gegenmittel zum ‚Historismus‘, den er meine Darstellung billigen sah, über diese Frage nachzudenken. ‚Historismus‘ bedeutet üblicherweise eine Sicht auf die Geschichte als Telos. Ich glaube aber nicht, daß dies eine treffende Charakterisierung meines Arguments (oder von Saids Projekt) ist. Wovor Soja warnte, war die Privilegierung der Geschichte gegenüber der Geographie. Ich glaube aber, daß Saids Werk seine Stärke der bemerkenswerten Fähigkeit verdankt, die beiden *zusammenzudenken*. Said negiert keineswegs die Bedeutung historischer Untersuchungen. Wenn er z. B. folgert, daß „Palästina nicht existiert, außer in Form der Erinnerung oder, wichtiger, als Idee, als politische und menschliche Erfahrung, und als eine andauernde Willensäußerung des Volkes“, so lenkt er zweifellos die Aufmerksamkeit auf das fortgesetzte Hereinragen der Vergangenheit in die Politik der Gegenwart – schöpferisch, kulturell, kritisch. Vgl. Edward Said, *The Question of Palestine*, New York 1979, 5 (dt. Zionismus und palästinensische Selbstbestimmung, Stuttgart 1981). An anderer Stelle akzentuiert Said eher die Wichtigkeit des räumlichen Kontrapunkts als der zeitlichen Sequenz, aber dies ist eine Argumentation über Affinitäten, Einflüsse und Verbindungen, welche die Bedeutung von Historizität kaum mindert: vgl. Said, *Kultur und Imperialismus*, wie Anm. 1, 114.

einen Funken in ihren Augen, der im völligen Widerspruch zu dem Ausdruck von Trauer und nicht enden wollendem Leiden steht, der in die Gesichter der Erwachsenen eingefroren ist.“ Trauer und Leid sind dem Land selbst ins Gesicht geschrieben: Für Said ist, wie für so viele andere, die Geographie das Herz des palästinensischen Dilemmas.²¹

Ich werde später noch Gelegenheit haben, die widerspenstige Materialität all dessen zu unterstreichen, aber unter diesen Umständen ist es nicht überraschend, daß Said Gramsci außerordentlich bewundert. Er erklärt, daß Gramsci

in geographischen Begriffen dachte, und die *Quaderni del Carcere* sind eine Art Landkarte der Moderne. Sie sind keine Geschichte der Moderne, aber seine Notizen versuchen alles zu lokalisieren, wie in einer Militärkarte ... immer gab es irgendeinen Kampf um ein Territorium.²²

Auf der Landkarte der Moderne konnotiert ‚Territorium‘ mit dem, was Foucault ein juristisch-politisches Feld nennt, und es ist sicherlich kein Zufall, daß Suids Werke über Palästina durchsetzt sind mit der Metaphorik von Teilung und Einhegung, „keimfrei gemacht durch den klinischen Jargon reiner Administration“, womit er scharfsinnig Foucault paraphrasiert. Diese Bedeutung von ‚Territorium‘ begründet einen verbindenden Imperativ zwischen Macht, Wissen und Geographie, den Suids eigenes Projekt aufzudecken, in Frage zu stellen und selbst wiederum zu de-plazieren sucht.

Das subversive Archipel

Ich beziehe mich auf Gramsci und Foucault, um einen Weg zu einem zweiten Set von Antworten auf meine eingangs gestellte Frage zu eröffnen, und um zeigen zu können, daß sich Suids Geographie auch der Spatialisierung von Kultur- und Sozialtheorie verdankt. Aber ich fasse diese intellektuelle Genealogie nicht als irgendwie separat und verschieden von den Berührungspunkten zwischen Suids Biographie und Geschichte auf. Er interpretiert und reformuliert die Ideen dieser und anderer Denker in einer Weise, die mit seiner Teilnahme am Kampf um Palästina untrennbar verbunden ist, und sein daraus folgendes Engagement für

21 Edward Said, *Return to Palestine-Israel*, in: ders., *The Politics of Dispossession. The Struggle for Palestinian Self-Determination 1969–1994*, New York 1994, 175–199.

22 An Interview with Edward Said, in: *Boundary 20* (1993), H. 2, 1–24, hier 12 f.

die palästinensische Sache wurde von diesen Ideen geprägt.²³ Ich habe die Wurzeln seines intellektuellen Projekts an der *Left Bank (Rive Gauche)* – hier nicht mehr als ein toponymisches Kürzel – angesetzt, aber ich möchte zwei theoretische Stränge in Saids Werken entwirren, die sich direkt auf die intellektuelle Kultur im Frankreich der Nachkriegszeit und auf das allgemeine politische Projekt der intellektuellen Linken beziehen. Ich sollte gleich hinzufügen, daß Saids Aneignungen in gewissem Sinn eher rhizomatisch als direkt sind: Sie sind Überarbeitungen und Aufpfropfungen, konzeptuelle Äquivalente dessen, was er an anderer Stelle „musikalische Elaborationen“ genannt hat. Vielleicht ist das der Grund, warum beide Stränge so umstritten erscheinen. Einige Kritiker wurden durch die Spuren von Post-Strukturalismus beunruhigt, die sie in Saids Werken identifizierten, während andere gegen seine Distanz zum historischen Materialismus Einwände erhoben. Aber sie alle lesen Said in verstockt konventioneller (linearer) Weise, während für mich die Kraft seines Werks aus seinem tiefen Verständnis für räumliche Figurationen herzurühren scheint: aus der kreativen Gegenüberstellung dissonanter theoretischer Traditionen. Peter Hulme trifft etwas von dem, was ich meine, wenn er Saids Werk als ein „subversives Archipel“ beschreibt, als eine Serie von zersprengten, aber zusammenhängenden Interventionen. Sie stellen die Praktiken des kolonialen Diskurses in Frage und zerschlagen gleichzeitig das Familiensilber der ‚kontinentalen Theorie‘.²⁴

Said bewerkstellige dies, so Hulme, indem er Foucault mit Marx verbinde. Aber dies ist kein rein theoretisches Projekt (wie unmöglich die Verbindung auch scheinen mag). Ich bin besonders darauf bedacht, den Wiederhall dieses letzten Satzes über die zerbrochene Geographie Palästinas und Saids mutigen Versuch nicht aus den Augen zu verlieren, die politisch-militärischen Oberflächen – oder zumindest die imaginierten Geographien und Repräsentationen des Raumes – zu zerreißen, die die Völker einschließen und trennen. Obwohl ich dieselben intellektuellen Verbindungen wie Hulme berücksichtigen werde, soll dies nicht bloß abstrakt geschehen. Ich treffe diese Feststellung, weil einer der häufigsten Einwände gegen Saids Projekt der ist, daß er in seinen späteren Arbeiten, die sich sehr direkt

23 Said liefert seine eigene Narration dieses Engagements in: Said, *Politics of Dispossession*, wie Anm. 21, I–XXXIV; er war von 1977 bis 1991 Mitglied des Palästinensischen Nationalrates. Vgl. als Review und Kommentar Nubar Hovsepian, *Connections With Palestine*, in: Sprinker, Edward Said, wie Anm. 3, 5–18.

24 Peter Hulme, *Subversive Archipelagos: Colonial Discourse and the Break-up of Continental Theory*, in: *Disposito 15* (1990), 1–23. Als ‚kontinentale Theorie‘ bezeichnet Hulme ein durch Marx, Nietzsche und Freud abgestecktes diskursives Terrain der Nachkriegszeit, das sowohl nach seinen Ursprüngen als auch in seiner präsumtiven Universalität ausdrücklich europäisch gewesen sei.

mit den kanonischen Kulturen von Kolonialismus und Imperialismus beschäftigen, in einen Textualismus abgeleite. Dies wurde am prägnantesten – und zugleich am eindringlichsten – von Neil Smith formuliert:

Es bleibt in vielem von Saids Spätwerk eine signifikante Diskrepanz zwischen den aus literarischen Texten ans Licht gebrachten imaginierten Geographien und den historischen Geographien, aus denen er sie zu entflechten sucht; letztere kristallisieren sich niemals voll aus ersteren heraus aus und gerinnen nicht völlig in erstere... (Es gibt) bei Said eine geographische Ambivalenz: Die Beschwörung der Geographie scheint so lange ein zentrales politisches Fundament für Saids Textualität zu bieten, bis die Abstraktheit dieser Geographie erkannt wird.²⁵

Vieles vom folgenden ist eine Diskussion dieser Behauptung. Ich werde versuchen, einige von Saids thematischen Feldern neu zu formulieren, um die Materialität, die so deutlich in seinen Interventionen zur Palästinafrage zutage tritt, zu verstärken.

Ich habe meinen Standpunkt mit Bedacht gewählt, und ich muß zwei Voraussetzungen einführen. Erstens, die Vignetten, die ich verwende, um meine Argumentation zu illustrieren – die *Description de l'Égypte* Napoleons und die Kairoer Premiere von Verdis Oper *Aida* – entfernen Said viel weiter vom Studierzimmer als er für gewöhnlich reist. In der Diskussion dieser Texte dringt Said tiefer in die materiellen Kulturen des Kolonialismus und in dessen dissonante Landschaften ein. Für die weltbürgerliche französische Kultur war die *Description* eines der herausragenden Vermächtnisse der militärischen Okkupation Ägyptens. Aber ihre Herstellung offenbart auch, wie Said verdeutlicht, die innigen Beziehungen zwischen Textualisierung und Inbesitznahme. Das Werk der Wissenschaftler und Naturforscher, welche die französische Armee begleiteten, wurde nicht nur von der Fackel der Vernunft, sondern auch vom Mündungsfeuer der Gewehre erhellt, und Said betont die Art und Weise, in der textuelle Gewalt in physische Gewalt umschlägt.²⁶ In gleicher Weise wendet sich sein Essay über *Aida* nicht den körperlosen Noten und dem Libretto zu, sondern den physischen Besonderheiten von Produktion und Aufführung, der Kultur als Ereignis. Das ‚Welten‘ der Hochkultur setzt sich hier durch den glamourösen Auftritt der kolonialen Macht auf der Opernbühne selbst fort.²⁷ Wenn auch die Materialität dieser beiden Situationen in

25 Neil Smith, *Geography, Empire and Social Theory*, in: *Progress in Human Geography* 18 (1994), 491–500, hier 492 f.

26 Said, *Orientalismus*, wie Anm. 4, 98–102; ders., *Kultur und Imperialismus*, wie Anm. 1, 72–74.

27 *Das Imperium am Werk. Verdis Aida*, in: Said, *Kultur und Imperialismus*, wie Anm. 1, 165–190.

Saids Werk unüblich ist, so ist sie, in einem größeren Zusammenhang betrachtet, kaum ungewöhnlich. Die textuellen Praktiken des Orientalismus waren gekennzeichnet durch Körperlichkeit und physische Existenz, deren Wiedergewinnung ein strategisches Moment jeder kritischen Untersuchung sein sollte.²⁸ In ähnlicher Weise könnte die Aufführung sehr gut jener „außergewöhnliche Anlaß, etwas jenseits des Alltags“ sein, wie Said behauptet: Die Premiere einer Verdi-Oper, insbesondere in Ägypten, war zweifellos etwas Außergewöhnliches. Doch Kultur hat selbst etwas von Produktion und Aufführung, und ihre bornierte Alltäglichkeit muß in die Kritik des Orientalismus einbezogen werden. Wie Said anmerkt, müssen wir das „tägliche Einwirken der Macht auf die Dynamik des Alltagslebens“ als einen Teil der „Mikrophysik des Imperialismus“ registrieren.²⁹

Zweitens, meine beiden Fallstudien sind in Ägypten angesiedelt. Im Gegensatz zu vielen Kritikern glaube ich nämlich, daß eine der Stärken von Saids Kritik am Orientalismus in der Verankerung im sogenannten ‚Nahen Osten‘ liegt. Umgekehrt besteht eine der kardinalen Schwächen seiner autoritativen Darstellung des verbindenden Imperativs zwischen Kultur und Imperialismus in ihrer geographischen Unbestimmtheit: Nicht zufällig sollte sein Essay über die Aida-Premiere in Kairo einer der erfolgreichsten Abschnitte des Buches werden. Um nicht mißverstanden zu werden: Damit soll keineswegs gesagt sein, daß der Diskurs des Orientalismus bloß ein weiteres *local knowledge* darstellt, aber noch weniger glaube ich, daß dessen Konstellation von Macht, Wissen und Spatialität ohne (oft beachtliche) Reformulierungen auf andere koloniale oder nekoloniale Situationen übertragbar ist. Es ist von herausragender Bedeutung, dieser Ausweitung des Begriffs, wodurch er ein Synonym für den kolonialen Diskurs *tout court* zu werden droht, zu widerstehen. Es gibt Resonanzen, Verbindungen und Systematisierungen, die den Orientalismus an Diskurse anbinden, welche die Praktiken anderer kolonialer Mächte an anderen Orten durchdringen; es gibt auch Abwandlungen, Ergänzungen und Umkehrungen, die den Orientalismus von anderen kolonialen ‚Regimes der Wahrheit‘ unterscheiden. Die imaginierten Geographien, die benutzt wurden, um den Nahen Osten darzustellen, unterschieden sich sehr von jenen, die z.B. Südasien, Zentralafrika oder Südamerika darstellten. Die Macht ihrer Repräsentationen – ihre Effektivität, die kolonialen Praktiken zu konstruieren, zu informieren und zu legitimieren –, wurde

28 Vgl. Derek Gregory, *Between the Book and the Lamp. Imaginative Geographies of Egypt, 1849–1850*, in: *Transactions of the Institute of British Geographers* 20 (1995), 29–57.

29 Edward Said, *Musical Elaborations*, New York 1991, 117 (dt. *Der wohltemperierte Satz. Musik, Interpretation und Kritik*, München u. Wien 1995); ders., *Kultur und Imperialismus*, wie Anm. 1, 163.

durch mehr garantiert als durch die schlichte Bekräftigung der Metropolen.³⁰ Wie Said wiederholt hervorgehoben hat, waren koloniale Diskurse nicht bloß luftige europäische Phantasien: Sie waren notwendigerweise begründet. Ich könnte hinzufügen, daß ich all dies mit Absicht in den Plural gesetzt habe. Während Said den Orientalismus nicht als ein widersprüchliches diskursives Terrain betrachtet, wie Lisa Lowe Said eindringlich nahelegt – die Kernfrage ist eher die Abwesenheit von Widerspruch als irgendeine präsumtive Totalisierung³¹ –, sind die Lesarten, die er anbietet, durchaus nicht homogen: Innerhalb seines Werks ist Flaubert nicht Nerval, Massignon nicht Renan, Lawrence nicht Burton.

Wenn es einer scharf unterscheidenden Geographie bedarf, dann aber auch einer entschlossenen. Aus diesen Gründen möchte ich, wie Said, mein Argument durch eine Betrachtung einiger imaginierter Geographien von Ägypten weiterführen, die von europäischen Wissenschaftlern und Künstlern im neunzehnten Jahrhundert hervorgebracht worden sind. Innerhalb der geographischen Bilderwelt des nach-aufklärerischen Europa, mit der sich Said hauptsächlich beschäftigt, besetzte Ägypten eine zentrale Position zwischen Europa, Asien und Afrika. Es war zugleich die Wiege einer alten Zivilisation und eine der ursprünglichen Landschaften des Alten Testaments; es war das politische und wirtschaftliche Tor nach Indien und in den fernen Osten; und es war eine der Hauptvenen zum ‚Herzen von Afrika‘. Diese Kreuzungspunkte machten Ägypten zu einer Grenzzone in diesem ‚Mittleren Osten‘, der in der europäischen Imagination einen psycho-geographischen Bogen von der vorgeblichen Vertrautheit und Nähe des ‚Nahen Ostens‘ zur Gefährlichkeit und Distanz des ‚Fernen Ostens‘ schlug. John Barrell meint, der ‚Mittlere Osten‘ sei somit „eine Art wandernde Barriere oder Puffer zwischen dem, was möglicherweise zugelassen, und dem, was um jeden Preis ausgeschlossen werden mußte“, gewesen.³² Aber die Membrane war niemals inflexibel: Sie war immer mehrdeutig und widersprüchlich. Bei allen Versuchen, eine Reihe von binären Oppositionen

30 Zu Südasien vgl. Carol Breckenridge u. Peter van der Veer, Hg., *Orientalism and the Post-colonial Predicament. Perspectives on South Asia*, Philadelphia 1993; zu ‚Orientalismus‘ und Südamerika vgl. die Warnungen von Mary-Louise Pratt, in: Edward Said's *Culture and Imperialism*, wie Anm. 2, 4–6.

31 Lisa Lowe, *Discourse and Heterogeneity. Situating Orientalism*, in: dies., *Critical Terrains. French and British Orientalisms*, Ithaca 1991, 1–29. Es gibt eine Vielzahl von Möglichkeiten, ‚Widerspruch‘ zu konzeptualisieren; es ist nicht meine Intention, hier irgendeine von ihnen zu privilegieren.

32 John Barrell, *The Infection of Thomas de Quincey. A Psychopathology of Imperialism*, New Haven 1991, 16.

auf die Leinwand europäischer imaginiertes Geographien zu projizieren, konnte ‚Ägypten‘ nicht „einfach als ein Anderes“ festgeschrieben werden.³³

„Imag(in)ing Geography“

In *Orientalismus* betrachtet Said diese imaginierten Geographien als pure Triangulationen von Macht, Wissen und Geographie. Die konzeptuelle Architektur seiner Darstellung leitet sich von der spatialen Analytik Michel Foucaults ab. Saims Beschäftigung mit Foucault ist weder unkritisch noch konstant, aber überall in seinem Werk bewahrt er einen hohen Respekt für Foucaults Sensibilität für Fragen des Raumes. „Foucaults Sicht der Dinge war hochgradig ‚spatial‘“, hat er einmal angemerkt. Ich versuche im folgenden zu zeigen, daß diese ‚Sicht der Dinge‘ auch Saims Geographie prägt.³⁴

Dabei werde ich zwei Fragenkomplexe ausklammern. Erstens verweisen mehrere Kritiker auf die Schwierigkeit, Saims Humanismus mit Foucaults Anti-Humanismus zu verbinden, und heben hervor, daß dies eine konzeptuelle Inkohärenz – bestenfalls eine Unschlüssigkeit – im Zentrum von *Orientalismus* produziere. Das Dilemma ist, so glaube ich, in hohem Maß ein Resultat von Saims Ethik einer kritischen Praxis, und insbesondere seiner unerschütterlichen Verpflichtung intellektueller Verantwortung gegenüber. Aber Einwände dieser Art übersehen charakteristischerweise das Wiederauftauchen eines parallelen Problems in Foucaults eigenem Spätwerk, in seiner Ethik des Selbst. In keinem Fall kann das Dilemma durch theoretische Purifizierung aufgelöst werden.³⁵ Zweitens, einer der giftigsten Kritiker Saims beanstandet, die Darstellung des Orientalismus widerspreche Foucault grundlegend, weil sie supra-historisch sei. Aijaz Ahmad behauptet, daß Said den

33 Antonia Lant, *The Course of the Pharaoh, or How Cinema Contracted Egyptomania*, in: October 59 (1992), 86–112, hier 98.

34 Edward Said, *Foucault and the Imagination of Power*, in: David Couzens Hoy, Hg., *Foucault. A Critical Reader*, Oxford 1986, 149–155. Ich behaupte natürlich nicht, daß Foucault Saims einzige Quelle sei; aber aus Gründen, die deutlich werden sollten, stimme ich mit Brennans ansonsten engagierter Darstellung nicht überein, wenn er Foucault als „einen unbedeutenden Darsteller“ in Saims *Orientalismus* bezeichnet: Tim Brennan, *Places of Mind, Occupied Lands*. Edward Said and Philology, in: Sprinker, Edward Said, wie Anm. 3, 74–95.

35 Zur Kritik an Said vgl. James Clifford, *On Orientalism*, in: *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge, Mass. 1988, 255–276; Robert Young, *Disorienting Orientalism*, in: ders., *White Mythologies. Writing History and the West*, London 1991, 119–140. Zu einer kritischen Diskussion von Foucaults Ethik des Selbst vgl. Lois McNay, *Foucault and Feminism. Power, Gender and the Self*, Cambridge 1992.

Orientalismus innerhalb „einer fugenlosen und vereinheitlichten Geschichte europäischer Identität und europäischen Denkens“ versammle, dessen interpretativer Bogen bruchlos alle Diskontinuitäten überbrücke, die eine Foucaultsche Geschichte zwischen das antike Griechenland und das Europa des neunzehnten Jahrhunderts setzen würde. Ich bin nicht sicher, ob dieser Einwand ein empirischer ist – bestreitet Ahmad die Kontinuitäten, die Said postuliert? –, oder ob er durch Saids Abkehr vom intellektuellen ‚Fideismus‘ irritiert ist.³⁶ In jedem Fall ist das eine schockierend willkürliche Lesart, weil die Stoßrichtung von Saids Analyse unmißverständlich gegen die spezifisch *moderne* Formation des Orientalismus gerichtet ist. Das ‚Fremdmachen des Orients‘ hat, wie zahlreiche Autoren gezeigt haben, eine lange Geschichte im europäischen Denken. Said ist da keine Ausnahme. Er greift tatsächlich auf Aischylos und Euripides zurück, um zu demonstrieren, wie sich Europa seit der Antike in der Rolle des Puppenspielers, der die Fäden der orientalischen Marionette in der Hand hält, gefällt. Aber ich sehe keinen Grund, zwischen einer Darstellung zu wählen, welche die Kontinuitäten darstellt – die in den Korridoren der Geschichte gefangene, abgestandene Luft des Orientalismus – und einer, welche die Fensterläden aufreißt, um die unheil kündenden Stürme einzulassen, die diesen Zustand von Zeit zu Zeit und je nach Ort unterbrechen. Derselben Meinung ist Said, der explizit und unmißverständlich klar macht, daß die französische Besetzung Ägyptens am Ende des achtzehnten Jahrhunderts eine ausgesprochen *moderne* Konstellation von Macht, Wissen und Geographie inaugurierte: Sie sei „eine ermächtigende Erfahrung für den modernen Orientalismus“ gewesen.³⁷

Mit der Verklammerung dieser beiden Fragekomplexe möchte ich nicht andeuten, sie seien irrelevant für den Orientalismus und seine Repräsentationen von Raum. Aber ich möchte die Verbindungen zwischen den imaginierten Geographien Foucaults und Saids beschreiben – ihre ‚räumliche Sicht der Dinge‘ –, weil ich glaube, daß diese Parallelen bedeutsamer sind als irgendwelche Disjunktionen.

36 Aijaz Ahmad, *Orientalism and After. Ambivalence and Metropolitan Location in the Work of Edward Said*, in: ders., *In Theory. Classes, Nations, Literatures*, London 1994, 159–219, insbes. 165 f. Zu Ahmads ‚Fideismus‘ – seiner „Wut auf Kritiker, die sich nicht als Marxisten deklarieren“ – vgl. Benita Parry, *A Critique Mishandled*, in: *Social Text* 35 (1993), 121–133, sowie Marjorie Levinson, *News From Nowhere. The Discontents of Aijaz Ahmad*, in: *Public Culture* 6 (1993), 97–131.

37 Said, *Orientalismus*, wie Anm. 4, 68 u. 145; vgl. auch ebd., 50 f., 91, 103, 141 f. u. 239 f. Zu den vormodernen Vorläufern des Orientalismus vgl. Thierry Hentsch, *Imaging the Middle East*, Montréal 1992.

Said beginnt mit einer allgemeinen Behauptung. Was Lévi-Strauss ‚die Wissenschaft des Konkreten‘ genannt hat – Said nennt es „die Ökonomie von Objekten und Identitäten“ – hängt von der geordneten, systematischen und differenzierten Bestimmung des *Ortes* ab. Diese räumliche Metaphorik ist ein Vehikel für die Fabrikation von *Identität* mittels der „universale(n) Praxis, in der Vorstellung einen vertrauten Raum zu benennen, welcher der ‚unsere‘, und einen fremden Raum, welcher der ‚ihre‘ ist“. ³⁸ Said meint das ganz wörtlich. Bachelard folgend, beschreibt er diese Praxis als eine *Poetik des Raumes*:

Der objektive Raum eines Hauses – seine Ecken, Korridore, Zimmer, Keller – ist viel weniger wichtig als das, womit es poetisch ausgestattet ist, üblicherweise eine Qualität von imaginiertem und figurativem Wert, die wir benennen und fühlen können: so kann ein Haus verhext oder heimelig, gefängnishaft oder verzaubert sein. Damit gewinnt der Raum durch eine Art poetischen Vorgang einen emotionalen und sogar rationalen Sinn, wobei die leeren oder anonymen Weiten der Distanz in Bedeutung für uns hier umgewandelt werden. ³⁹

Wenn dies übertrieben abstrakt scheint, dann denke man einen Moment lang an Suids Rückkehr zum Haus seiner Familie in Talbiya: Die Örtlichkeit wird in der Vorstellung von ‚heimelig‘ in ‚gefängnisartig‘ verwandelt, eine Topographie von Identität wird durch eine andere ersetzt. Man beachte aber, daß dies eine *imaginierte Transformation* ist, ein Prozeß von Erfindung und Poesie, sodaß in dieser ersten Annäherung Said die imaginierten Geographien effektiv de-naturalisiert.

Gleichwohl ist die Produktion dieser imaginierten Geographien eine allgemeine Praxis. Wie Said nachdrücklich betont, schließe „die Konstruktion von Identität (...) die Etablierung von Gegensatzpaaren und ‚Anderen‘ ein“, und zwar als „Wettstreit, der Individuen und Institutionen in *allen* Gesellschaften erfaßt.“ ⁴⁰ Behauptungen dieser Art können auf verschiedene Art entwickelt werden. Auf der einen Seite gibt es Versuche, das transzendente Register zu erweitern. So reformuliert beispielsweise Helga Geyer-Ryan Suids Argument in Lacanschen Begriffen. Sie transformiert die Poetik des Raumes in eine *Psychoanalyse des Raumes*, in der

38 Said, *Orientalismus*, wie Anm. 4, 65 f.

39 Ebd., 66; vgl. Gaston Bachelard, *Poetik des Raumes*, München 1960 (franz. *La poétique de l'espace*, Paris 1957).

40 Edward Said, *East isn't East. The Impending End of the Age of Orientalism*, in: *Times Literary Supplement*, 3. Februar 1995 (meine Hervorhebung, D. G.).

„der affektive Wert, der den Gebrauchswert des Hauses umhüllt“, auf die „unbewußte Erinnerung an den Schoß und den Körper der Mutter und auf die kindlichen Körperphantasien“ zurückgeführt wird: In anderen Worten, das Haus wird zum „Double des Körpers“. Sie vollzieht denselben Schritt in bezug auf die Stadt und schließlich auch auf die Nation: Diese sei wie „ein Raum, ein Körper mit klar umrissenen Konturen auf einer Landkarte, eine quasi-organische Zusammensetzung von geopolitischen Details, die von derselben imaginären Macht durchdrungen ist.“ Ihre Argumentation läuft darauf hinaus, daß diese vielschichtigen Doubles zwischen Körper und Raum ein Gefühl von Identität formen – sorgsam konstruiert innerhalb der imaginären und symbolischen Register –, das anfällig ist für die Dislozierungen des Exils und der Emigration, ja tatsächlich durch sie zerschmettert wird.⁴¹

Zweifellos muß man die Art und Weise verstehen, in der Angst, Sehnsucht und Phantasie in die Produktion imaginierter Geographien eingehen. Die Nichtbeachtung dieser Topographien der Sehnsucht ist eine bemerkenswerte Lücke in Saids Darstellung des Orientalismus.⁴² Ich glaube, es ist notwendig, die Spannung zwischen den transzendentalen Forderungen, wie sie durch Geyer-Ryan und andere angemeldet wurden, und der historisch-geographischen Spezifität kongruenter Körper und Räume im Auge zu behalten, die durch die besonderen Konstellationen des Orientalismus ihren Platz erhalten.

Andererseits ist Said selbst, ich habe das angedeutet, weniger an transzendentalen als an historischen Argumenten interessiert, und weitaus weniger an irgendeiner Psychoanalyse des Raumes als vielmehr an der *Politik des Raumes*. Ist die Identitätskonstruktion mittels der Poetik des Raumes eine verallgemeinerte Praxis, so stellt Said klar, dann handelt es sich auch um einen ‚Wettstreit‘: Sie ist von festgelegten Modalitäten der Macht nicht zu trennen. Aus diesem Grund sei das angemessenste Modell für eine Analyse des kolonialen Diskurses nicht ein linguistisches – worum es sich beim Großteil der psychoanalytischen Theorie handelt –, sondern ein strategisches oder ‚geopolitisches‘.⁴³ Daher reformuliert er in

41 Helga Geyer-Ryan, *Space, Gender and National Identity*, in: dies., *Fables of Desire. Studies in the Ethics of Art and Gender*, Cambridge 1994, 155–163. Ich habe das Gewicht von Geyer-Ryans Argumentation verlagert, da sie sich weniger auf die Exilierten bezieht – „obwohl sie die härteste Last tragen“ –, als vielmehr auf jene, „die sich mit Immigration konfrontiert sehen und durch ihre Begegnung mit dem Anderen die Willkürlichkeit und Relativität symbolischer Ordnungen erfahren.“

42 Saids Unterscheidung zwischen ‚manifestem‘ und ‚latentem‘ Orientalismus nähert sich der psychoanalytischen Theorie, aber dies bleibt in seinem Werk unterbelichtet: für eine Ausarbeitung vgl. Homi Bhabha, *Location of Culture*, London 1994, 71–75.

43 Der Gegensatz ist selbstverständlich kein zwangsläufiger, und insbesondere die Arbeit von

einer zweiten Annäherung die ‚Poetik des Raumes‘ in Foucaultschen Begriffen, um auf „die Kraft, durch welche ein Signifikant einen Platz besetzt“, aufmerksam zu machen: auf die Zuweisung von Individuen zu bestimmten Orten innerhalb diskursiver Regime des Macht-Wissens. So gesehen seien „die Parallelen zwischen Foucaults System des Gefängnisses und dem Orientalismus auffallend“. ⁴⁴

‚Skopische‘ Regime

Ich möchte die Parallelen zwischen Foucaults ‚Kerker-System‘ und Saids *Orientalismus* beschreiben, indem ich drei Punkte auf ihren Landkarten von Macht, Wissen und Geographie markiere.

Division. Erstens beschreiben beide, Foucault und Said, die diskursive Konstruktion von ausschließenden Geographien. Im Zentrum von Foucaults Werk stehe, schreibt Said, „die unterschiedlich verkörperte Idee, die der Empfindung des Andersseins Ausdruck verleiht“, eine Idee, die nicht nur durch das, *worüber*, sondern auch *wie* Foucault darüber schreibt, prägt: Folglich „gibt es nirgends so etwas wie ein zu-Hause-Sein in seinen Arbeiten“. ⁴⁵ Es ist eine von Foucaults zentralen Behauptungen, daß Gesellschaften diskursiv konstituiert seien, und zwar mittels einer Reihe von normierenden Urteilen, die ihrerseits durch ein System der Divisionen, Ausschließungen und Gegensätze in Kraft gesetzt werden. Er verfolgt diesen Prozeß in seiner Geschichte des Wahnsinns, von Gefängnis und Strafe sowie der Sexualität. Obwohl der Flug der Vernunft in all diesen Erzählungen auf den Westen ausgerichtet ist, schreibt Foucault im Vorwort zu *Wahnsinn und Gesellschaft*:

In der Universalität der abendländischen Ratio gibt es den Trennungsstrich, den der Orient darstellt: der Orient, den man sich als Ursprung denkt, als schwindeligen Punkt, an dem das Heimweh und die Versprechen auf Rückkehr entstehen, der Orient, der der kolonisatorischen Vernunft des Abendlandes angeboten wird, der jedoch unendlich unzugänglich bleibt, denn er bleibt stets die Grenze. Er bleibt Nacht des Beginns, worin das Abendland sich gebildet hat, worin es aber auch eine Trennungslinie gezogen hat.

Gerard O’Tuathail weist auf zahlreiche Wege hin, in denen eine kritische Geopolitik sich von der psychoanalytischen Theorie informieren könnte.

⁴⁴ Edward Said, *Criticism Between Culture and System*, in: ders., *The World, the Text and the Critic*, London 1984, 178–225, hier 219–222. Es gibt bedeutsame Bezüge zwischen Bachelard und Foucault, aber diese liegen eher in Foucaults Archäologie als in der Genealogie, die Said hier in Angriff nimmt.

⁴⁵ Edward Said, Michael Foucault, 1926–1984, in: Jonathan Arac, Hg., *After Foucault*, New Brunswick, N. J. 1988, 1–11, hier 5.

Der Orient ist für das Abendland all das, was es selbst nicht ist, obwohl es im Orient das suchen muß, was seine ursprüngliche Wahrheit darstellt. Die Geschichte dieser großen Trennung während der Entwicklung des Abendlandes müssen wir schreiben und in ihrer Kontinuität und in ihrem Wechsel verfolgen; zugleich müssen wir sie aber auch in ihrer tragischen Versteinering erscheinen lassen.⁴⁶

Foucaults eigene Beschäftigung mit dem Orient beschränkte sich immer auf marginale Notizen. Am augenfälligsten wird das in der ‚Chinesischen Enzyklopädie‘, die auf den ersten Seiten von *Die Ordnung der Dinge* beschrieben wird, und in seiner flinken Charakterisierung des ‚orientalischen Gartens‘ als Heterotopie. In beiden Fällen figuriert der Orient als Raum radikaler Differenz, als Bruch mit der okzidentalischen Geometrie, der diese Geometrie – unsere Ordnung der Dinge, unsere Ökonomie von Objekten und Identitäten – erst ermöglicht hat.⁴⁷

Aber Foucault hat diese Ideen niemals im Detail ausgearbeitet, und *Orientalismus* kann als Saids Versuch gelesen werden, die fehlende Geschichte von Foucaults ‚großer Wasserscheide‘ zwischen Okzident und Orient zu rekonstruieren. Sein Projekt ist folglich zum Teil eine Mappierung jener Zellen, die das primäre Gradnetz der imaginierten Geographien des Orientalismus aufspannen:

‚Okzident‘ / ‚Gleich‘		‚Orient‘ / ‚Anders‘	
Rational		Irrational	
Historisch		Ewig	
Maskulin		Feminin	

Saids Behandlung dieser binären Oppositionen in *Orientalismus* ist höchst unausgewogen; so sagt er bemerkenswert wenig über die Sexualisierung und Erotisierung des Orients.⁴⁸ In seinen späteren Arbeiten sucht er die Gegensätze überhaupt zu durchbrechen und zu dislozieren: „Alle Kulturen“, erklärt er, „sind, zum Teil aufgrund ihres Herrschaftscharakters, ineinander verstrickt; keine ist vereinzelt und rein, alle sind hybrid, heterogen, hochdifferenziert und nichtmonolithisch.“⁴⁹ Aber die Aufstellung der Begriffspaare in dieser starren, schematischen Form zeigt, daß

46 Michel Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Frankfurt am Main 1973, 10.

47 Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt am Main 1974, 17–22; ders., *Andere Räume*. Typoscript eines Vortrages am Cercle d’Etudes Architecturales, Paris, 14. März 1967, in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1991, 34–46.

48 Said, *Orientalismus*, wie Anm. 4, 213–215 u. 233 f.

49 Said, *Kultur und Imperialismus*, wie Anm. 1, 30.

die Diskurse des Orientalismus nicht nur ‚den Orient‘ essentialisiert haben: *Sie essentialisierten auch ‚den Okzident‘*. Im Gegensatz zu vielen seiner Kritiker glaube ich deshalb, daß der strategische Essentialismus sowohl des Orients wie des Okzidents, den Said ans Licht bringt, nicht ein Ergebnis eines Kunstgriffs ist, sondern vielmehr eine konstitutive Funktion des Orientalismus selbst.

Said hängt diese Divisionen an ein Netz von Macht, das universalisierend und differenzierend ist, und erweitert auf diese Weise Foucaults ursprüngliche These. Er beklagt, daß „Foucault anscheinend nicht an der Tatsache interessiert ist, daß die Geschichte nicht ein homogenes, französischsprachiges Territorium ist, sondern eine komplexe Interaktion zwischen ungleichen Ökonomien, Gesellschaften und Ideologien.“ Einige Kritiker betonen, daß Foucaults Ethnozentrismus keineswegs unüberlegt gewesen sei, und daß es Schwierigkeiten bereite, sein Werk innerhalb des „viel größeren Bildes“ zu situieren, das „die Beziehung zwischen Europa und dem Rest der Welt“ einschließt, wie es ihm von Said nahegelegt werde. Aber Said will nicht nur zeigen, daß „die Ideen des Diskurses und der Disziplin entschieden europäisch sind“, sondern auch, „wie, gemäß der Idee der Disziplin, zur Indienstnahme von Massen von Details (und menschlichen Wesen) die Disziplin dazu diene, fast die gesamte nicht-europäische Welt zu administrieren, zu studieren und zu rekonstruieren – und sie hinterher zu okkupieren, zu beherrschen und auszubeuten.“⁵⁰

Detail. Zweitens – und aus diesen Beobachtungen unmittelbar folgend – behaupten Foucault wie auch Said, daß eine solche Geschichte der Division, von ‚Diskurs und Disziplin‘, gleichzeitig eine Geschichte des Details sei. Foucault argumentiert, daß seine Rekonstruktion uns, am Ende des achtzehnten Jahrhunderts, zu Napoleon führe, der von einer „Welt der Details“ träumte und daran ging, sie zu organisieren: Napoleon habe „alles um sich herum zu einer Macht-Anlage ausgebaut (...), die ihm die Wahrnehmung noch des kleinsten Ereignisses in dem von ihm regierten Staat ermöglichte“.⁵¹ Auch für Said rührt die Macht des Orientalismus von seiner Konstitution als einer Disziplin des Details her. „In erster Linie“, behauptet er, „ist er eine Disziplin des Details, und als Theorie des Details, durch welche noch der unbedeutendste Aspekt des orientalischen Lebens jene orientalische Essenz bezeugt, wird bekräftigt, daß der Orientalismus jene Stellung innehatte, jene Macht und affirmative Autorität über den Orient, die er innehatte.“ Und er schreibt auch Napoleon und in erster Linie der *Description de l'Égypte*, die

50 Said, Criticism, wie Anm. 44, 222.

51 Michel Foucault, Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt am Main 1977, 180 f.

in dessen Auftrag herausgebracht wurde, besondere Bedeutung zu. Auf dieselben visuellen Strategien gestützt, wie sie schon im achtzehnten Jahrhundert in Diderots *Encyclopédie* zur sezierenden Beschreibung Frankreichs entfaltet worden sind, bietet die *Description de l'Égypte* eine noch nie dagewesene textuelle Aneignung eines Landes durch ein anderes. Im wesentlichen konstituiert sie das, was Andrew Martin „ein textuelles Reich“ genannt hat, in welchem „die Unterwerfung eines Landes durch schriftliche Fortifikation ergänzt werden sollte“. ⁵² Der Rückzug des Expeditionskorps tat diesen Bestrebungen keinerlei Abbruch (wenngleich er sie verlagerte). In ihrem Versuch, Ägypten zu einem „Departement französischer Gelehrsamkeit“ zu machen, „(Ägypten) vollkommen zu entschleiern“, und „alles in Sichtweite einzuteilen, darzustellen, zu schematisieren, Tabellen, Indizes und Protokolle anzulegen“, setzten sowohl die Landvermesser und Forscher im Gelände als auch die Autoren und Kupferstecher in Paris die ‚Disziplin des Details‘ mit vollendeter Perfektion in die Praxis um. ⁵³ Said argumentiert, daß diese Abstammung der „monumentalen Beschreibung“ in mehr als einer Hinsicht einen entschieden modernen Orientalismus inaugurierte und weiter prägte. Folglich liest er Edward Lanes klassisches Inventar über *The Manners and Customs of the Modern Egyptians*, das 1836 publiziert wurde, als einen Versuch, „Ägypten und die Ägypter vollkommen sichtbar zu machen, nichts vor dem Leser geheimzuhalten, die Ägypter ohne Tiefgang, in angehäuften Details vorzuführen“; in ähnlicher Weise, behauptet Said, sei Gustave Flaubert vor allem an der „korrekten Wiedergabe exakter Details“ gelegen gewesen – Flaubert, der 1849/50 eifrig Tagebuch über seine *Voyage en Orient* führte und fasziniert war von dem, *was er sah und wie er es sah*. ⁵⁴

Sichtbarkeit. Drittens argumentieren, wie der vorhergehende Absatz nahelegt, sowohl Foucault als auch Said, daß die ‚Disziplin des Details‘ auf „Räume konstruierter Sichtbarkeit“ angewiesen sei. John Rajchman, von dem ich diese Phrase entlehnt habe, weist darauf hin, daß Foucaults Geschichte der Division und des Details auch eine Geschichte „des visuell Ungedachten“ sei, in dem die Produktion von Raum eine zentrale Rolle spiele: daß Foucault besonders interessiert daran gewesen sei, wie Räume gestaltet werden, um die Dinge in einer spezifischen Weise sichtbar zu machen. ⁵⁵ Deshalb ist Napoleon von solch zentraler Bedeutung für

52 Andrew Martin, *The Knowledge of Ignorance*, Cambridge 1988, 81.

53 Said, *Orientalismus*, wie Anm. 4, 95–101. Zur Landvermessung in Ägypten vgl. Henry Laurens u. a., *L'expédition d'Égypte 1798–1801*, Paris 1989; zur Veröffentlichung in Paris vgl. Michael Albin, *Napoleon's Description de l'Égypte: Problems of Corporate Authorship*, in: *Publishing History* 8 (1980), 65–85.

54 Said, *Criticism*, wie Anm. 44, 223; ders., *Orientalismus*, wie Anm. 4, 193 u. 250 f.

55 John Rajchman, *Foucault's Art of Seeing*, in: *Philosophical Events. Essays of the 80s*, New

Foucault; er repräsentiert vermutlich den Moment in der französischen Geschichte, an dem die ‚Macht des Schauspiels‘ abtritt zugunsten der ‚panoptischen Macht‘:

(Napoleon) rafft (...) in einer symbolischen und letzten Gestalt einen langen Prozeß zusammen: das allmähliche Verlöschen der glänzenden Feste der Souveränität, das Verstummen der spektakulären Kundgebungen der Macht in einem alltäglichen Verfahren der Überwachung, im Panoptismus, in dem die Wachsamkeit der einander kreuzenden Beobachtungen den Blick des Adler-Sonnen-Auges bald überflüssig machen wird.⁵⁶

Said betont auch die Verzahnungen zwischen der Macht und dem, was Foucault „das Reich des Blicks“ genannt hat, aber Said meint es ziemlich wörtlich. Er behauptet, daß die kolonisierenden Einschreibungen des Orientalismus panoramatisch konstituiert seien: „Der Orientalist vermißt den Orient ‚von oben‘, mit dem Ziel, das ganze vor ihm ausgebreitete Panorama in den Griff zu bekommen.“ Diese Formulierung scheint zu suggerieren, was Gillian Rose scharfsichtig als „die beklemmenden Wonnen der Macht“ identifiziert hat, mit dem Orient als vor der raumgreifenden Potenz des maskulinen Betrachters hingestreckten Frau.⁵⁷ Aber das visuelle Repertoire des Orientalismus war nicht auf das Panoramatische beschränkt, ebensowenig wie die Erotisierung des Orients auf eine heterosexuelle Bilderwelt begrenzt war: Die dem ‚Reich des Blicks‘ inwohnende Sexualpolitik war komplizierter und instabiler, als es eine einfache Gleichsetzung zwischen Orientalismus und Maskulinität suggeriert. Joseph Boone hat zum Beispiel eindringlich dargelegt, daß die Homoerotik des Orientalismus sich nur allzu oft einer okzidentalen Homophobie annähert, und daß eine sorgfältige Interpretation dieser imaginierten Geographien – der psychischen Hintergründe, auf welche diese Phantasien projiziert wurden –, die Ambiguitäten und Widersprüche anerkennen müsse, die durch den Zusammenprall zwischen sexuellen Stereotypen und kolonialistischen Tropen hervorgebracht werden.⁵⁸

York 1991, 68–102; vgl. auch Thomas Flynn, Foucault and the Eclipse of Vision, in: David Michael Levin, Hg., *Modernity and the Hegemony of Vision*, Berkeley 1993, 273–286.

56 Foucault, *Überwachen und Strafen*, wie Anm. 51, 217; mit dem Adler ist natürlich Napoleon, mit der Sonne Ludwig XIV. gemeint.

57 Gillian Rose, *Looking at Landscape. The Uneasy Pleasures of Power*, in: dies., *Feminism and Geography. The Limits of Geographical Knowledge*, Cambridge 1993, 86–112; zur Diskussion um Männlichkeit und Orientalismus vgl. Rana Kabbani, *Imperial Fictions. Europe's Myths of the Orient*, London 1986.

58 Joseph Boone, *Vacation Cruises, or The Homoerotics of Orientalism*, in: *Publications of the Modern Language Association of America* 100 (1995), 89–107; vgl. auch Christian Gundermann, *Orientalism, Homophobia, Masochism*, in: *Diacritics* 24 (1994), 151–168.

Aber das ist nicht Saids Projekt. Statt dessen sucht er im zentralen Kapitel von *Orientalismus* zu zeigen, wie im Verlauf des neunzehnten Jahrhunderts die europäischen Repräsentationen des Orients als eine Art magisches Theater, als eine ‚an Europa angeheftete Bühne‘, auf der die Fabulierungen einer reichen und exotischen Welt dargestellt werden, durch Repräsentationen überlagert (wenn nicht gänzlich verdrängt) wurden, in welchen der Orient als Tableau, als Museum und disziplinäre Matrix auftrat. Gleichzeitig wiederholt und durchbricht seine Chronologie Foucaults epistemologische Unterscheidungen zwischen Renaissance, Klassik und Moderne. Es gab im Europa der Renaissance enge Beziehungen zwischen der Sprache des Theaters und jener der Geographie. Der Orientalismus mobilisierte diese Mittel in seinen Evokationen halb erfundener, halb faßbarer Welten.⁵⁹ Aber in dem Tableau, in welchem der Osten überwacht wird nach dem, was die *Description de l'Égypte* eine „bizarre jouissance“ nennt, setzt sich die theatralische Bilderwelt fort und erzeugt gleichzeitig einen Eindruck von Ausstellung, der zutiefst modern ist. Sein Gebrauchsäquivalent, so Said, finde sich „in den Arkaden und an den Ladentischen des modernen Warenhauses“. Auch die Repräsentation des Orients als „imaginäres Museum ohne Wände“ – in dem die kulturellen Bruchstücke gemäß den Kategorien eines tabellarischen Orientalismus neu zusammengesetzt und zugewiesen werden – beschwöre eine gänzlich andere Ordnung der Abteilung: das textuelle Inventar, das für Foucaults klassische Taxonomien des achtzehnten Jahrhunderts emblematisch ist. Schließlich rückt die Einrahmung des Orients in das ein, was Said „eine Art Benthamsches Panoptikum“ nennt, das ‚Reich des Blicks‘ jenseits von Tableau und Tabelle, um ein System des Macht-Wissens vorwegzunehmen, in dem „alles Orientalische in die Klasse, vor Gericht, ins Gefängnis oder ins Handbuch zum Zwecke der genauen Untersuchung, des Studiums, der Beurteilung und Disziplinierung oder Beherrschung verbracht wird“: Vorstufe und Kulisse für die disziplinierenden Kräfte, die dem kolonisierenden Apparat der ‚Welt-als-Ausstellung‘ eingeschrieben sind.⁶⁰

59 Vgl. z. B. John Gillies, *Theatres of the World*, in: ders., *Shakespeare and the Geography of Difference*, Cambridge 1994, 70–98; Frank Lestringant, *Ancient Lessons. A Bookish Orient*, in: ders., *Mapping the Renaissance World. The Geographical Imagination in the Age of Discovery*, Cambridge 1994, 37–52.

60 Said, *Orientalismus*, wie Anm. 4, 75, 120 ff., 151, 198. Zur ‚Welt-als-Ausstellung‘ vgl. Timothy Mitchell, *Colonising Egypt*, Cambridge 1988; ders., *Orientalism and the Exhibitionary Order*, in: Nicholas Dirks, Hg., *Colonialism and the Culture*, Ann Arbor 1992, 298–317.

Es wäre ohne Zweifel möglich, diese Darstellung in mehrfacher Richtung zu erweitern und zu revidieren, aber hervorheben möchte ich Saids Interesse an dem, was man die ‚skopischen‘ Regime des Orientalismus nennen könnte. Tatsächlich ist seine ständige Betonung der visuellen Tropen, Techniken und Strategien, die in die orientalistischen Texte eingebettet sind, ebenso beachtenswert wie seine Gleichgültigkeit gegenüber den visuellen Künsten selbst.⁶¹ Um mein Argument über die Art und Weise zu erhärten, in der Said die Geographie entwirft und bebildert, möchte ich drei Interpretationen des Frontispiz der Erstausgabe der *Description de l'Égypte* (vgl. Abb. 1) anbieten.⁶²

Das Bild zeigt einen Blick durch das Portal eines stilisierten Tempels auf eine monumentalisierte Landschaft des alten Ägypten, aus der alle Anzeichen von Leben – also der zeitgenössischen Bewohner Ägyptens – getilgt sind.⁶³ Von dieser Position überblickt das Auge, in einem einzigen unmöglichen, schweifenden Blick und in einem Aufräumen Monumente von Alexandria im Vordergrund über das Niltal aufwärts bis Philae in weiter Ferne. Es ist ein Charakteristikum der Panoramen – dieser „Landschaften als eine Art des Sehens“, wie Denis Cosgrove das genannt hat –, daß das betrachtende Auge, welches die Szene aufnimmt, im Blickfeld ab-

61 Es existiert inzwischen in der Kunstgeschichte eine breite Literatur über den Orientalismus: vgl. z. B. Linda Nochlin, *The Imagery Orient*, in: dies., *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth Century Art and Society*, New York 1989, 33–59. Aber ich hege aus mindestens zwei Gründen den Verdacht, daß die Photographie des neunzehnten Jahrhunderts sogar noch wichtiger für Saids Argumentation ist. Erstens schließt die Photographie die Ideologie endgültiger Wahrheit auf eine Art ein, die Imperialismus und ‚Disziplin des Details‘ miteinander verknüpft. Wie Solomon-Godeau bemerkt, war „die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts die große Periode der Taxonomien, Inventare und Physiologien, und die Photographie wurde als *Medium par excellence* verstanden, um die Dinge der Welt aufzulisten, zu verstehen und zu besitzen.“ Tatsächlich hat einer der besten Kalotypisten Ägyptens, Félix Teynard, seine systematischen Aufnahmen der ägyptischen Monumente als eine Ergänzung der *Description de l'Égypte* beworben. Zweitens konzentrierten sich Kalotypisten aus rein technischen Gründen auf unbewegliche Szenen – besonders das Äußere von Gebäuden – und stellten die Szenerien als „im wesentlichen leere Räume“ dar: „Es ist einsichtig, daß eine solche photographische Dokumentation, die so viel von der Welt als leer zeigt, unbewußt zur Rechtfertigung eines expandierenden Imperiums angepaßt wird“. Vgl. Abigail Solomon-Godeau, *A Photographer in Jerusalem, 1855*. Auguste Salzmann and His Times, in: dies., *Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions and Practices*, Minneapolis 1991, 150–168, hier 155 u. 159; vgl. auch Kathleen Howe, *Excursions Along the Nile. The Photographic Discovery of Ancient Egypt*, Santa Barbara 1994.

62 Das Frontispiz und die dazugehörige Erläuterung sind wiederabgedruckt in Charles Colston Gillispie u. Michael Dewachter, Hg., *Monuments of Egypt. The Napoleonic Edition*, Princeton, N. J. 1987.

63 Dies ist ein Gemeinplatz kolonialen Diskurses: vgl. Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes. Trans-*

wesend ist. Aber in diesem Fall wird der Apparat, der diese unmögliche Aussicht *ermöglicht*, im Triumphzug quer über die Täfelungen geführt, die das Panorama einrahmen. Das obere Paneel zeigt die französische Armee, wie sie die Mamelucken an den Pyramiden in die Flucht schlägt, in den metonymischen Figuren des Adlers, des Emblems der Armee, und eines römischen Helden, mutmaßlich Napoleon (also implizit als legitimen Erben der Antike). Hinter ihnen befinden sich allegorische Figuren, welche die Gelehrten darstellen, die die Expedition begleiteten und die Aufnahmen für die *Description* produzierten. Die geschlagenen Mamelucken tauchen auf dem unteren Paneel wieder auf, ihre Waffen niederlegend und die Zentralität des Napoleonischen Siegels anerkennend, das wiederum von einer Schlange umrahmt wird, dem Symbol der Unsterblichkeit. Die flankierenden Paneele sind mit den Schlachttrophäen der französischen Armee in Ägypten geschmückt. Alles in allem, so läßt sich zusammenfassen, Macht-Wissen in unauflöslicher Einheit. Tatsächlich merkte Fourier in seinem Vorwort zur *Description* an:

Dieses großartige Werk handelt vom Ruhm unseres Geburtslandes; wir verdanken es den Anstrengungen unserer Krieger; es hat seinen Ursprung in der Vereinigung der Wissenschaften und der Waffen (*Les sciences et les armes*): Es ist zugleich Zeugnis und Frucht ihres Bundes.

Aber ebenso sicher ist es eine Verbindung von Macht, Wissen und *Geographie*. Denn dies ist eine erinnerte *Landschaft*, und ihre Vermesser sind in die Positionen von Macht und Bedeutung eingeschrieben, als die sie Ägypten *im Namen* – und sogar, wie ich meine, als *Teil* von – Frankreich (forschend) betrachten und erobern.

Die besondere Originalität der Beiträge der Forscher beruhte darauf, daß sie der auf Feldbeobachtungen beruhenden empirischen Wissenschaft verpflichtet waren, und die *Description* zeichnete sich vor allem durch die Detailfülle ihrer Repräsentationen aus. Am Beispiel der Bände, die dem alten Ägypten gewidmet sind – Kern sowohl der ersten wie auch der zweiten Auflage –, hat David Prochaska gezeigt, daß diese Bilder als hierarchische Aufeinanderfolge organisiert sind, beginnend mit panoramatischen Ansichten bis hin zu Detailausschnitten. Das ist

culturation and Travel Writing, London 1992. Aber dieser Diskurs der Ortung erforderte in Ägypten spezielle Strategien, da er nicht einfach mit der üblichen ‚Evakuierung‘ der Bewohner als einem ‚Volk ohne Geschichte‘ fortfahren konnte: Der ganze Zweck war, diese (alte) Geschichte als Prolegomenon und als Teil der europäischen Geschichte zu reklamieren und zurückzugewinnen. Dies schließlich erlaubte eine ‚Rassifizierung‘ der Vergangenheit, die von den Menschen des alten Ägypten annahm, daß sie weiß gewesen seien – und damit proto-europäisch –, im Gegensatz zu den meisten zeitgenössischen Bewohnern Ägyptens.

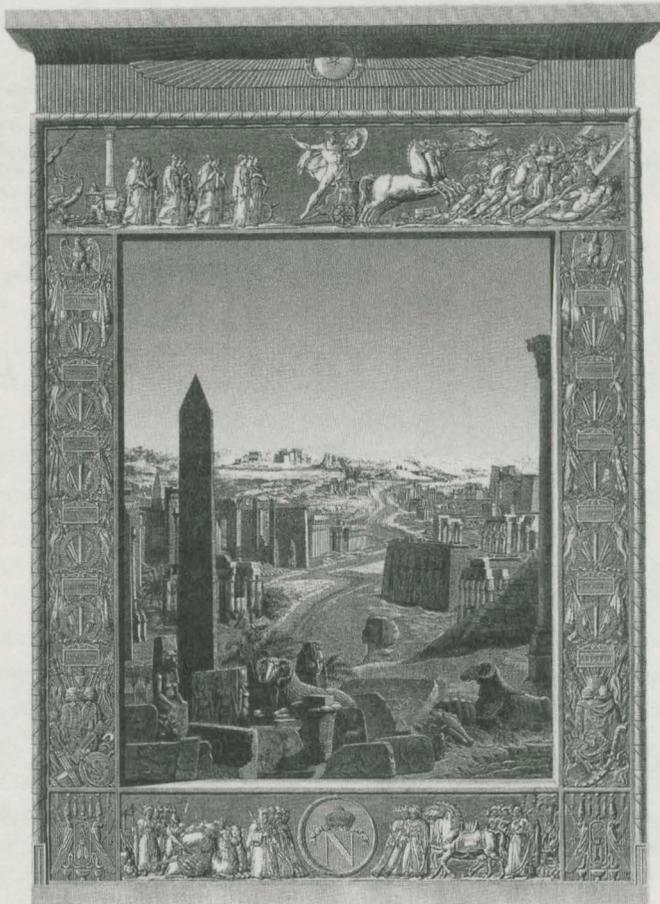


Abbildung 1: Frontispiz *Description de l'Égypte*: „Perspective de l'Égypte, d'Alexandrie à Philae“

vollständig mit jener der ‚Organisation der Sichtweise‘ vereinbar, die der modernen Ein-Fassung der Welt-als-Ausstellung eigen ist, aber in diesem besonderen Fall lieferten Topographien und deskriptive Geometrien letztlich ein Geo-Graphieren von Ägypten, dessen Macht den gesonderten Bänden eine außergewöhnliche Geschlossenheit aufzwang. Jeder Abschnitt des Inventars beginnt mit einer Ansicht (buchstäblich) aus der Vogelschau: Topographische Karten lokalisieren die Altertümer, die dann in panoramatischer Ansicht dargestellt werden; diese machen perspektivischen Szenerien Platz, die sich wiederum in Nahaufnahmen der Details von Reliefs und Inschriften auflösen (vgl. Abb. 2). Die ineinandergreifende Ab-

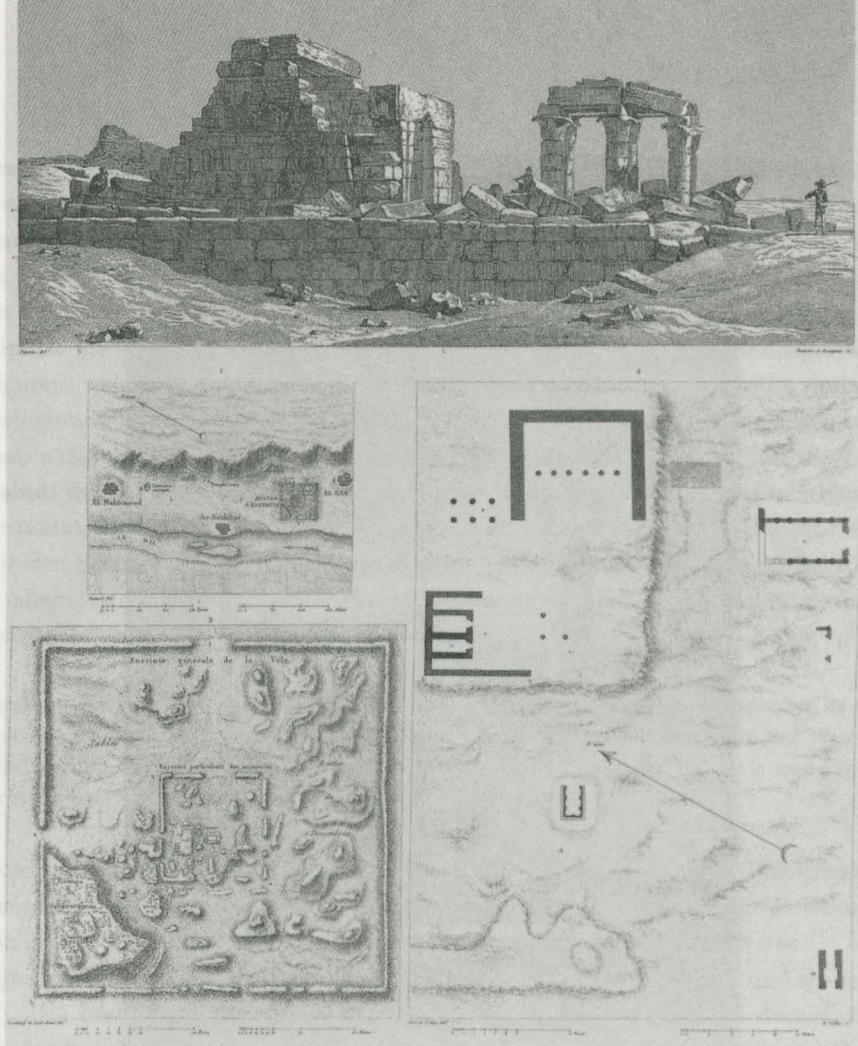


Abbildung 2: Description de l'Égypte, Bd. 1, Tafel 66: El Kab (Elethya).

folge wird für jede Stätte wiederholt, und das kaiserliche Itinerar ist auf diese Weise als eine Art Proto-GIS organisiert, dessen schweifender Blick eine Linie durch das Niltal von Philae im Süden bis Alexandria im Norden zeichnet. Es ist diese Reise, das ‚Reich des Blicks‘ in materieller Form, die im Frontispiz rekapituliert wird.⁶⁴

64 David Prochaska, Art of Colonialism, Colonialism of Art. The *Description de l'Égypte* (1809–1828), in: *L'Esprit Créateur* 34 (1994), 69–91; zur ‚Organisation des Blicks‘ vgl. Mitchell, *Colonising Egypt*, wie Anm. 60, 12. Eine wunderbar detaillierte Erläuterung des geographischen Apparats, der zur Produktion der *Description* eingesetzt wurde, gibt Anne Godlewska, *The Napoleonic Survey of Egypt*, in: *Cartographia* 25 (1988), H. 1 u. 2; dies., *Napoleon's Geographers (1797–1815). Imperialist Soldiers of Modernity*, in: Godlewska u. Smith, *Geography and Empire*, wie Anm. 6, 31–53.

Dieser Modus detaillierter Repräsentation war ein Weg, nicht nur empirische Autorität zu beanspruchen – im Sinn des ‚Dort-gewesen-Seins‘, das die ersten europäischen Leser der *Description* blendete und das bis heute die zeitgenössischen Ethnographen mit so viel Macht ausstattet –, sondern auch, koloniale *Legitimität* zu beanspruchen: eine Implikation, nach welcher die Forscher, und in weiterer Folge auch ihr europäisches Publikum, *berechtigt* waren, dort zu sein und Ägypten zu ihrer Erbauung ausgestellt zu haben. Ich betone das, weil auffällig ist, wie oft die Franzosen sich selbst auf den Tafeln mit den ägyptischen Monumenten abgebildet haben, viel seltener aber in denen mit Bildern des gegenwärtigen Ägypten, und in schlagendem Kontrast zur sogenannten orientalischen *Pittoreske*, die von der bewußten Abwesenheit des abendländischen Beobachters gekennzeichnet war. Die Praxis der Selbst-Einschreibung war nicht nur ein bleibendes Dokument der kurzlebigen Präsenz der Franzosen in Ägypten – sie wurden von den Briten 1801 zum Abzug gezwungen –, sondern auch eine implizite Evokation von Ägypten als Wiege und Spiegel der französischen Zivilisation, „eine Art Garten Eden, in dem die Vernunft triumphiert, eine perfekte Welt, die von einem weisen Souverän regiert wird.“⁶⁵ Ein Phantasie-Ägypten nennt das Anne Godlewska, wo die Fackel der Vernunft Licht auf ein altes Ägypten wirft, das irgendwie „wahrer und realer“ – *weil* rationaler – ist als die triste Gegenwart, die „durch Jahrhunderte orientalischer Despotie besudelt“ war. Folglich argumentiert Godlewska in einer dritten Interpretation, das Frontispiz zeige

alle die großartigen Monumente Ägyptens (...) im Vordergrund, außerhalb des Kontext, als ob sie alle eben erst zusammengesammelt worden wären, bereit, an Bord eines Schiffes gebracht zu werden, das im Begriff ist, ins Mittelmeer abzulegen ... Dies ist Ägypten, wie es Autoren und Herausgeber der *Description* in erster Linie einfangen wollten, ein Ägypten, das beansprucht und mit nach Hause genommen werden konnte.⁶⁶

Diese drei Interpretationen laufen parallel zu Saids eigener zusammenfassender Bewertung der *Description*. „Was Napoleon und sein Team von Wissenschaftlern vorfanden“, schreibt er, „war ein Ägypten, dessen antike Dimensionen durch die muslimische, arabische und sogar osmanische Präsenz abgeschirmt wurden, die sich

65 Laurens u. a., *L'expédition*, wie Anm. 53, 352 f.; Said, *Orientalism*, wie Anm. 4, 103, spricht genau denselben Punkt an, wenn er „hoch stilisierte *Simulacra*, kunstvoll gearbeitete Imitationen“ erkennt, die von den nachfolgenden europäischen Autoren produziert wurden, die sich den Orient als „eine Art Mutterschoß, aus dem sie zur Welt gekommen waren“, vorstellten.

66 Anne Godlewska, *Map, Text and Image: Representing the Mentality of Enlightened Conquerors*, in: *Transactions of the Institute of British Geographers* 20 (1995), 5–28.

zwischen die französische Invasionsarmee und das alte Ägypten schob.“ Um diesen Schirm beiseite zu schieben, um einen Zugang zu eröffnen, der vom ägyptischen Altertum direkt in die europäische Moderne führt, gingen die Rekonstruktionen vor, „als ob es keine modernen Ägypter“, sondern nur „europäische Zuschauer“ gäbe. Die Wirklichkeit des alten Ägypten wurde „in ihrer Spiegelung durch das imperiale Auge“ inszeniert, und die materiellen Überreste seiner materiellen Kultur wurden schließlich „aus ihrem Kontext herausgelöst und zum dortigen Gebrauch nach Europa überführt“. ⁶⁷ Aber ich hoffe, daß meine Interpretation, vielleicht klarer als Said, die Beziehungen zwischen Macht, Wissen und Geographie beleuchtet, die in jene Repräsentationen eingeschrieben sind, die das imperialistische Projekt überhaupt erst ermöglicht haben.

Diese Argumentation muß weitergetrieben werden, weil ich auch auf der *Spezifität* der imaginierten Geographien des Orientalismus ausdrücklich bestehen möchte. Dies ist aus mindestens drei Gründen von Bedeutung. Erstens ist es notwendig, die besonderen Verzahnungen von ‚Ort‘ und ‚Raum‘ innerhalb der kolonialen Konstellation des Macht-Wissens im Auge zu behalten. Ich sympathisiere mit der Behauptung, daß Foucaults ‚geometrische Wendung‘, auf der nicht wenig von Saims spatialer Sensibilität beruht, Gefahr läuft, „eine abstrakte Sensibilität für den Raum über das konkrete Gespür für den Ort zu erheben“. ⁶⁸ Aber der Orientalismus war, wie ich angedeutet habe, in die erzwungene, oft gewaltsame Produktion eines abstrakten Raumes und seine Überstülpung über die Partikularitäten der verschiedenen Orte involviert. Diese Orte waren niemals jene zeitlosen und essentialisierten Schau-Plätze, als die sie von den reisenden Orientalisten vorgestellt wurden – die Historizität und Hybridität der Humangeographie Ägyptens verdient hervorgehoben zu werden –, aber im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts waren ihre Texturen gefangen in den europäischen Rastern des Macht-Wissens, durch das sie gleichzeitig modifiziert wurden. Umgekehrt wurden die Räume des Orientalismus durch die Inkorporation jener Orte, die nichts anderes waren als lokalisierte Knoten in den weiteren Netzwerken der sozialen Praxis, neu entworfen, und damit machten sie die binären Unterscheidungen ihrer imaginierten Geographie äußerst instabil. Deshalb ist es notwendig, viel mehr als Said über jene besonderen Orte zu sprechen, die in die imaginierten Geographien des Orientalismus eingebracht wurden, um sowohl die Gewalt seiner projektiven Geometrien als auch die wechselnden Konturen seiner Räume darzustellen.

67 Said, *Kultur und Imperialismus*, wie Anm. 1, 173.

68 Chris Philo, *Foucaults Geography*, in: *Environment and Planning D: Society & Space* 10 (1992), 137–161.

Zweitens war die Produktion und Überwölbung dieser abstrakten Räume abhängig von den Praktiken und Protokollen, die – wiewohl auch sie sich in Europa entfalteten – in ihrer Ausdehnung über Europa hinaus mit anderen Modalitäten des Macht-Wissens befrachtet wurden. Die visuellen Praktiken, durch welche beispielsweise das Paris des neunzehnten Jahrhunderts für seine Bourgeoisie faßbar wurde – dieselbe Bourgeoisie, die zu Beginn dieses Jahrhunderts auf die Tafeln der *Description* geblickt hatte, nun zur Jahrhundertmitte durch die Ägyptischen Sammlungen im Louvre paradierte, und am Ende des Jahrhunderts den Nil aufwärts reiste –, diese visuellen Praktiken waren nicht grundsätzlich verschieden von jenen, mittels derer sie das Kairo des neunzehnten Jahrhunderts wahrnahmen.⁶⁹ Aber außerhalb Europas waren diese visuellen Praktiken mit dem Kolonialismus und dem Imperialismus verflochten, um imaginierte Geographien hervorzubringen, die nicht einfach nur einschlossen, daß ‚unser Raum‘ von ‚ihrem Raum‘ scharf abgrenzt wurde, wie Said zunächst behauptet hatte (siehe oben, S. 383); es bedeutete darüber hinaus, daß ‚unser‘ Raum nun in ‚ihren‘ Raum *hineinreichte*, daß es galt, diesen Raum *anzueignen* und als ‚unseren‘ Raum zu beanspruchen – zunächst in der Vorstellung, und schließlich auch materiell. Said betrachtet dies als die singuläre, unheilvolle Errungenschaft Europas im neunzehnten Jahrhundert. „Als es darum ging, was außerhalb des metropolitanen Europa lag“, schreibt er, waren die Kunst und die Disziplinen der Repräsentation „abhängig von den Mächten in Europa, um die nicht-europäische Welt zur Darstellung zu bringen, um sie genauer sehen, beherrschen und vor allem festhalten zu können“.⁷⁰

Drittens ist es möglich, sich dieser Aneignung durch eine Umkehr jener Praktiken der Repräsentation zu widersetzen, von denen sie, historisch gesehen, abhängen. So fordert Said heute die palästinensische Führung auf, ihre eigene ‚Disziplin des Details‘ in Gang zu bringen. Er merkt an, daß sämtliche Dokumente und Landkarten, die in den Verhandlungen, welche in der Prinzipienklärung von Oslo 1993 gipfelten, verwendet wurden, von Israel produziert worden waren, und er

69 Zur Frage des (impressionistischen) Sehens in Paris im neunzehnten Jahrhundert vgl. Christoph Asendorf, *Batterien der Lebenskraft. Zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19. Jahrhundert*, Gießen 1984, 66–70; T. J. Clark, *The Painting of Modern Life. Paris and the Art of Manet and His Followers*, Princeton 1984; Nicholas Green, *The Spectacle of Nature. Landscape and Bourgeois Culture in Nineteenth-century France*, Manchester 1990, 29–31; Christopher Prendergast, *Paris and the Nineteenth Century* Oxford 1992. Die Parallelen, an die ich dabei denke, werden angesprochen in Ali Behdad, *Notes On Notes, or With Flaubert in Paris, Egypt*, in: ders., *Belated Travellers. Orientalism in the Age of Colonial Dissolution*, Durham 1994, 53–72, und von Rob Shields, *Fancy Footwork. Walter Benjamin's Notes on flânerie*, in: Keith Tester, Hg., *The Flâneur*, London 1994, 61–80.

70 Said, *Kultur und Imperialismus*, wie Anm. 1, 99 f.

besteht darauf, daß Palästina seine eigenen Karten und eine systematische Gegenstrategie vor Ort entwerfen müsse, „in denen jedes Detail ein organischer Teil des Ganzen ist“. ⁷¹ Der Angelpunkt von Saids Argument ist nicht nur die Dekonstruktion der Landkarte – obwohl er der Neutralität der kartographischen Wissenschaft zu Recht skeptisch gegenübersteht –, sondern auch die Spezifität der imaginierten Geographien des Orientalismus und, in weiterer Folge, des Zionismus. Wenn nämlich, wie ich argumentiert habe, die ‚Disziplin des Details‘ in die Produktion eines spezifischen Raums von konstruierter Sichtbarkeit verwickelt ist, dann sollte ein *détournement* der visuellen Praktiken das palästinensische Volk befähigen, in einer anderen Weise gesehen zu werden und sich selbst darzustellen: auf seinem eigenen Boden und als Bewohner seines eigenen Landes. ⁷² Daher besteht zwischen Saids Genealogie des Orientalismus und seinen abschließenden Betrachtungen in *After the Last Sky* eine wohlüberlegte Kontinuität:

Ich würde gerne glauben, daß wir nicht bloß das Volk sind, das auf diesen Photographien angesehen und betrachtet werden kann: Auch wir blicken unsere Betrachter an. Wir Palästinenser vergessen manchmal – da in einem Land nach dem anderen die Überwachung, die Einschränkung und das Studium der Palästinenser ein Teil jenes politischen Prozesses ist, der unseren Status schwächt und die Erfüllung unserer nationalen Aspirationen verhindert, außer als der ‚Andere‘, der gegensätzlich und ungleich ist, immer in der Defensive – daß wir ebenfalls betrachten, prüfen, bewerten und urteilen. Wir sind mehr als irgendjemandes Objekt. Wir tun mehr, als passiv vor wem auch immer zu stehen, der, aus welchem Grund auch immer, einen Blick auf uns werfen will. Wenn man das letztendlich an uns nicht sehen kann, dann werden wir niemals glauben, daß der Fehler ausschließlich bei uns selbst liegt. Ab jetzt nicht mehr. ⁷³

Die Geographie dislozieren

Um die Verbindungen offenzulegen, die ich in den vorangegangenen Absätzen eingeführt habe – die Artikulationen zwischen Ort und Raum, die Modulationen zwischen Paris und Kairo –, und um jene strategischen Umkehrungen zu ermöglichen,

⁷¹ Said, *Politics of Dispossession*, wie Anm. 21, 416 f.; vgl. auch *Symbols Versus Substance a Year After the Declaration of Principles. An Interview With Edward Said*, in: *Journal of Palestine Studies* 24 (1995), 60–72.

⁷² Vgl. das Motto aus Marx' *Achtzehnten Brumaire des Louis Bonaparte*, das Said über sein *Orientalismus*-Buch stellt: „Sie können sich nicht selbst vertreten; sie müssen vertreten werden.“ Karl Marx, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, in: MEW 8, Berlin 1960, 111–207, hier 198.

⁷³ Said, *After the Last Sky*, wie Anm. 13, 116.

erachtet es Said als notwendig, sich dem anzunähern, was er in *Kultur und Imperialismus* eine „kontrapunktische Lesart“ nennt. Ich möchte in seine Fußstapfen treten, aber ich muß zwei komplizierende Bemerkungen einfügen, die erste über den ‚verfestigten Blick‘ des Kolonialismus und die zweite über dessen ‚überlap-
pende Territorien‘.

Der verfestigte Blick

Wir befinden uns in Paris am Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Der französische Schriftsteller Louis-Sebastian Mercier kommt in seinem Hotel zum Frühstück. Linda Colley hat ihn beobachtet:

Auf seinem Pariser Frühstückstisch sah er den Imperialismus ausgebreitet. Die polierte Mahagoni-Oberfläche wie der dampfende Kaffee riefen augenblicklich die Kolonien der Neuen Welt in seiner Phantasie wach. Das feine Porzellan, so schätzte er, war von bewaffneten Händlern per Schiff aus China herbeigeschafft worden. Der Zucker erzählte ihm etwas von karibischer Sklaverei und der siedende Tee von indischen Plantagen. Die Welt, die die Europäer ausplünderten, war nicht länger eine weit entfernte Unternehmung. Sie war Teil genau jenes Stoffes, aus dem das Leben zu Hause bestand. Gleichzeitig mit dieser Wahrnehmung gratulierte sich Mercier zweifellos zu seiner seltenen Auffassungsgabe. *Er nahm nicht an, daß jene, die neben ihm saßen, sehen konnten, was er sah...*⁷⁴

Das aufgerufene Bild ist treffend, und Said weist auf etwas Ähnliches hin. „Als Referenz, als Definitionsansatz, als leicht akzeptierter Ort von Reise, Wohlstand und Versorgung funktioniert das Imperium über weite Etappen des 19. Jahrhunderts als kodifizierte, wiewohl nur beiläufig wahrnehmbare Realität in der Literatur“, schreibt er, „ganz ähnlich den Dienern in großen Haushalten und Romanen, deren Arbeit als selbstverständlich gilt, aber meist bloß erwähnt und selten untersucht wird (...) und keinerlei Erhellung findet“.⁷⁵ Das ist ebenfalls eine scharfsichtige Beobachtung, die eine andere visuelle Metaphorik bemüht, aber das Übersehen, auf das es die Aufmerksamkeit lenkt, widerspiegelt sich in Suids eigenem Übergang zu *Kultur und Imperialismus*, in dem die visuelle Thematik, die in den Hauptkapiteln von *Orientalismus* so beherrschend gewesen war, mehr oder weniger ausgeblendet wird.

74 Linda Colley, *The Imperial Embrace*, in: *Yale Review* 81 (1993), 92–98, hier 92 (meine Hervorhebung, D. G.).

75 Said, *Kultur und Imperialismus*, wie Anm. 1, 108 f.

Die Sache ist komplizierter als es zunächst den Anschein hat. Said bietet ein anderes fesselndes Bild, um die Beziehung zwischen der Kultur der Metropolen und den Kolonialismen zu beschwören, wenn er beschreibt, wie Guy de Maupassant beschließt, auf dem Eiffelturm zu speisen, weil dies der einzige Platz in Paris ist, von dem aus dieser nicht zu sehen ist.⁷⁶ Zu diesem Zeitpunkt hatte sich die Welt jedoch bereits verändert. Der Eiffelturm war für die Pariser Weltausstellung 1889 erbaut worden; sie markierte nicht nur das Zentenarium der Revolution, sondern bezog zum ersten Mal auch das Simulakrum einer Kolonialstadt ein, deren „moslemische Minarette, kombodschanische Pagoden, algerische Moscheen und tunesische Kasbahs“ ausdrücklich entworfen worden waren, um die französischen Kolonien einem metropolitanen (und kosmopolitischen) Publikum vorzuführen.⁷⁷ In den letzten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts wurde die umgekehrte Projektion, jene der Kultur der Metropolen auf die nicht-europäischen Landschaften, gleichfalls zu einem Gemeinplatz des kolonialen Raumplanungsdiskurses und anderer weniger instrumenteller, aber nichtsdestoweniger kolonialistischer Kulturprodukte. Zur Jahrhundertwende erscheint in einem bei Hachette herausgebrachten Reiseführer Ägypten folgendermaßen:

Für alle Welt gleichen die äußeren Umrisse Ägyptens exakt denen des Eiffelturms. Der Schaft ist Oberägypten, und die Basis ist das Delta (...), der Raum innerhalb ist Kulturlandschaft, außerhalb ist Wüste. Am Schnittpunkt der beiden liegt Kairo.⁷⁸

Kulturlandschaft (und implizit, Zivilisation) waren in diesem unmißverständlich gallischen Symbol eingeschlossen; alles jenseits war Dürre und Unfruchtbarkeit. Dennoch sagt Said nichts über jene visuellen Kulturen und Ikonographien, die in imaginierte Geographien wie diese eingeschrieben sind. Über weite Strecken scheint sein Interesse an der Optik von Kolonialismus und Imperialismus entschieden metaphorisch zu sein.

Saids Argumentation ist gespalten. Einerseits stimmt er mit Colley darin überein, daß es „fundamentale Unterschiede“ in der Fähigkeit europäischer Kulturen

76 Said, *Kultur und Imperialismus*, 239.

77 Deborah Silverman, *The 1889 Exhibition. The Crisis of Bourgeois Individualism*, in: *Oppositions* 8 (1977), 70–91. Die Weltausstellung präsentierte auch die erste *Rue de Caire*: vgl. Mitchell, *Colonising Egypt*, wie Anm. 60, 1–4, sowie Zeynep Çelik, *Displaying the Orient. Architecture of Islam at Nineteenth-century World's Fairs*, Berkeley 1992. Tatsächlich empfing Maupassant in seinem Appartement „eine Truppe arabischer Tänzer, Akrobaten und Musiker“, die sich im Rahmen der Weltausstellung in Paris aufhielten, vgl. Francis Steegmüller, *Maupassant*, London 1950, 279.

78 *Egypt And How to See It*, Paris u. London 1910, 131.

gab, imperial zu sein. „Was sicherlich bemerkenswert ist“, behauptet Colley, sei nicht die Tatsache, daß bei der gegebenen Größe der britischen imperialen Unternehmungen „diese die literarische Kultur beeinflusst haben, sondern daß dies nicht in viel stärkerem Maß geschah.“ Wenngleich Colley feststellt, Said sei abgeneigt, sich mit diesem Paradox auseinanderzusetzen oder wenigstens eine Erklärung anzubieten, so räumt er immerhin ein, daß die Beziehungen zwischen Kultur und Imperialismus nur in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts so klar hervortreten. „Erst einige Zeit nach der Jahrhundertmitte wurde die imperiale Macht ein Hauptthema bei Autoren wie Haggard, Kipling, Doyle und Conrad“, bemerkt er, und „als die europäische Kultur schließlich die imperialen ‚Selbsttäuschungen und Entdeckungen‘ angemessen zur Kenntnis nahm“, da sei dies, so Said, mit einem charakteristischen Gestus geschehen: durch Ironie. Europäische Schriftsteller „begannen in die Fremde zu blicken mit der Skepsis und Bestürzung von Menschen, die überrascht, ja schockiert sind von dem, was sie sehen“.⁷⁹ Andererseits jedoch weist Said darauf hin, daß Kolonialismus und Imperialismus schon viel früher als Grundlage für die europäische Kulturproduktion fungierten:

(Ich) wage (...) zu behaupten, daß die imperiale Weltkarte in der englischen Literatur schon lange vor der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts auftauchte, und das nicht nur mit beharrlicher Regelmäßigkeit, die auf etwas Selbstverständliches schließen läßt, sondern – viel bedeutsamer – in die Textur der sprachlichen und kulturellen Praxis eingewoben.⁸⁰

Der Verweis auf die Kartographie ist nicht zufällig und wird dann und wann überall in *Kultur und Imperialismus* wiederholt. Said macht geltend, daß der „konso-

79 Colley, *Imperial Embrace*, wie Anm. 74, 94; Said, *Kultur und Imperialismus*, wie Anm. 1, 118 u. 260. Zweifellos spricht Said über die ‚Hochkultur‘ im allgemeinen und den Roman im besonderen. Zwei andere kulturelle Hervorbringungen sind von spezieller Bedeutung für die koloniale Konstruktion und Zirkulation imaginierter Geographien. Daß enge Beziehungen zwischen Reisebeschreibung und Kolonialismus bestehen, wird durch einen Strom von erhellenden Studien aufgezeigt: vgl. z.B. Alison Blunt, *Travel, Gender and Imperialism*. Mary Kingsley and West Africa, New York 1994; Sara Mills, *Discourses of Difference. An Analysis of Women's Travel Writing and Colonialism*, London 1991; Pratt, *Imperial Eyes*, wie Anm. 63; David Spurr, *The Rhetoric of Empire. Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing and Imperial Administration*, Durham 1993. Die Beziehungen zwischen dem Aufstieg des Kinos und dem Zeitalter des Imperialismus haben weniger Aufmerksamkeit gefunden, vgl. aber Nick Browne, *Orientalism as an Ideological Form. American Film Theory in the Silent Period*, in: *Wide Angle* 11 (1989), H. 4, 23–31; Lant, *Course of the Pharaoh*, wie Anm. 33; Ella Shohat u. Robert Stamm, *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, London 1994.

80 Said, *Kultur und Imperialismus*, wie Anm. 1, 132.

lierte Blick der imperialen Macht“ (wie er das formuliert) kaum durch solche konventionelle kritische Praktiken enthüllt werden könne, welche die Temporalität privilegieren. „(Wir) haben (...) uns so sehr daran gewöhnt, Handlungsgefüge und Struktur des Romans durch Temporalität konstituiert zu sehen“, warnt er, „daß wir die Funktion von Raum, Geographie und Örtlichkeit aus dem Blick verloren haben.“⁸¹ Was als Ergänzung zu den üblichen Praktiken der Textkritik benötigt werde, sei eine ‚kontrapunktische‘ Lesart, die ein besonderes Sensorium für spatiole Bindungen und Gegenüberstellungen entwickle. Daher enthüllt Said in seinen Interpretationen von *Mansfield Park* und *Kim* eine Hierarchie von Räumen, die als Netz fungieren, mit dem die Handlungsebenen in den Zentren an ihre koloniale Grundlage gebunden werden: das, was Dana Polan für den Roman als „Projektion der Macht quer über Schauplätze, als Gestaltung disparater Situationen, die durch Interessen und Ökonomien verbunden sind“ beschreibt. Polans Metapher ist aufschlußreich, weil sie daran erinnert, daß es eine wesentliche – wenn auch meist zu gering veranschlagte – Beziehung zwischen der listigen Spatialität der kolonisierenden Kulturen und dem ‚Reich des Blickes‘ gibt. Es ist etwas Phantasmagorisches an dieser großstädtischen ‚Projektion der Macht‘. Ich verdanke den Vergleich Benjamins Kritik des Warencharakters von Kultur. Das Phantasmagorische war eine *Laterna magica*, die im frühen neunzehnten Jahrhundert in Europa über ihre Verwendung als Rückwärtsprojektion populär wurde, um sicherzustellen, daß das Publikum die Quelle der Bilder, die es zu sehen bekam, nicht bemerkte. Benjamin gebrauchte dieses Bild, um die ideologischen Projektionen der bürgerlichen Kultur des neunzehnten Jahrhunderts und die Elisionen und Evasionen in ihren visuellen Praktiken und „Strukturen des Verstehens“ darzustellen.⁸² Ich glaube, es ist nicht übertrieben weit hergeholt, etwas von der gleichen Art in Polans Bemerkung zu sehen, Said interpretiere die kulturellen Produktionen „als ein doppelt Getriebener, vorwärtsgedrängt vom Bedürfnis der imperialistischen Ideologie nach Spatialisierung der Geschichte, aber durch kontrapunktische Lesart in die Lage versetzt, die Spuren genau jener Geschichte offenzulegen, die sie in der Sicherheit des Schauspiels zu verbergen sucht.“⁸³

81 Said, Kultur und Imperialismus, wie Anm. 1, 134.

82 Margaret Cohen, *Le diable à Paris*. Benjamin's Phantasmagoria, in: dies., *Profane Illumination*. Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution, Berkeley 1993, 217–259.

83 Dana Polan, Art, Society and „Contrapuntal Criticism“. A Review of Edward Said's *Culture and Imperialismus*, in: *Clio* 24 (1994), 69–79, hier 73 u. 75. Polans Berufung auf „das Bedürfnis der imperialistischen Ideologie“ ist funktionalistischer, als es Saims Argument rechtfertigt, trifft aber den wesentlichen Punkt. Im Gegensatz zu Said fordert Behdad eine „anamnesische Interpretation“ des kolonialen Diskurses, die „demaskiert, was das Objekt für sich behält, und die

Eng verbunden mit seinem veränderten Zugang zu Visualität, Spatialität und Kolonialismus, wechselt Saids theoretische Aufmerksamkeit von Foucault in *Orientalismus* zu Gramsci in *Kultur und Imperialismus*. Saids Bezug zum historischen Materialismus ist gewiß ebenso komplex wie strittig, nicht zuletzt deshalb, weil genau jene ‚Westlichkeit‘ des ‚westlichen Marxismus‘, die typische Begrenztheit auf die Kulturen Europas und Nordamerikas es Said schwer macht, ihn für ein transkulturelles Register ins Feld zu führen.⁸⁴ Es ist daher nicht so sehr *der* Marxismus, vielmehr sind es einzelne Marxisten, die seine Aufmerksamkeit erregt haben, allen voran Raymond Williams und Antonio Gramsci.

Williams war eine der wichtigsten Inspirationsquellen für *Orientalismus*. Das muß als seltsame Rolle für einen so durch und durch britischen Denker erscheinen, und Said gibt zu, daß Williams' Werk durch seinen „trotzigen Anglozentrismus“ und das damit verbundene Axiom, daß „die englische Literatur sich hauptsächlich um England drehe“, begrenzt werde.⁸⁵ Aber er hegt noch immer die größte Bewunderung für ihn und bekennt, die Dialektik von Aneignung und Repräsentation, wie sie *The Country and the City* durchziehe, habe sein eigenes Projekt stark beeinflusst. Er zitiert Williams' Interpretation von englischen *country-house*-Gedichten des siebzehnten Jahrhunderts als exemplarische Beispiele eines kritischen Verfahrens, das die kulturellen Artefakte nicht so sehr danach befragt, was sie repräsen-

Gewalt, die es ins Unterbewußtsein verdrängt, aufdeckt“; aber insofern, als diese kritische Strategie die Historizität privilegiert, verschleiert sie die *geopolitische* Gewalt, der Saids Hauptinteresse gilt, vgl. Behdad, *Belated Travellers*, wie Anm. 69, 8.

84 Said, *Kultur und Imperialismus*, wie Anm. 1, 369; vgl. auch Young, *White Mythologies*, wie Anm. 35. Dennoch beschreibt Benita Parry Said als „einen heimlichen Teilnehmer an jenem sozialistischen Projekt, das seine ganze Hoffnung auf die Möglichkeiten menschlichen Handelns setzt, das eine umgestaltete säkulare Zukunft verwirklicht, aus der Ausbeutung und Unterdrückung verschwunden sind.“ Ich bin nicht sicher, ob Said es genauso sehen würde, aber seine letzten Arbeiten zeichnen sich durch eine (wenn auch eingeschränkte) Bekräftigung des Projekts der Aufklärung und eine Anerkennung ihrer Werte von Wahrheit, Vernunft und Emanzipation aus, die ihn von Postmoderne, Post-Marxismus und wahrscheinlich auch vom Großteil dessen trennt, was in der akademischen Welt der Metropolen als ‚Post-Kolonialismus‘ gilt; vgl. Benita Parry, *Imagining Empire. From Mansfield Park to Antigua*, in: *New Formations* 20 (1993), 181–188; Christopher Norris, *Truth and the Ethics of Criticism*, Manchester 1994, 67–69 u. 110–112.

85 Said, *Kultur und Imperialismus*, wie Anm. 1, 50. Saids Kritik ist selbst merkwürdig unangebracht, wenn man die Bedeutung von Williams' walischer Herkunft berücksichtigt, aber der generelle Einwand trifft natürlich. Vgl. auch Gauri Viswanathan, *Raymond Williams and British Colonialism. The Limits of a Metropolitan Theory*, in: Dennis Dworkin u. Leslie Roman, Hg., *Views Beyond the Border Country. Raymond Williams and Cultural Politics*, London 1993, 217–230, sowie R. Radhakrishnan, *Cultural Theory and the Politics of Location*, in: ebd., 275–294.

tieren, als danach, „was sie, als Resultat konkurrierender sozialer und politischer Beziehungen, sind.“ Von allen Schriften Williams' war wohl *The Country and the City* diejenige, welche die stärkste Wirkung auf die Geographie hatte, aber nach allem bisher Gesagten ist klar, daß Saids geographische Sensibilität sich radikal unterscheidet von der großen Liebe zur Landschaft und zum „arbeitenden Land“, wie Williams das nennt. Vielleicht ist aus diesem Grund Williams' Einfluß auf die frühen Schriften Saids gleichzeitig beherrschend und indirekt. Seine theoretischen Formulierungen werden selten aufgegriffen, aber Form und Methode seiner kritischen Praxis durchziehen Saids Werk. Ähnliches gilt für seine Präsenz in *Kultur und Imperialismus*, wo Said wohlwollend festhält, daß weite Teile seines Buches „mit den Ideen und dem menschlichen und moralischen Beispiel von Raymond Williams gesättigt sind“. „Gesättigt“ ist genau der richtige Ausdruck. Williams' leidenschaftlicher Humanismus durchdringt die Argumentation, doch sein Konzept von „Gefühlsstrukturen“ wird nur in höchst allgemeiner Weise aufgenommen, um nämlich die Art und Weise zu bezeichnen, in der die kulturellen Artefakte „die Praxis der Herrschaft stützen, ausbauen und festigen“. Das Konzept sichert – aber informiert nicht direkt – Saids Versuch, eine distinktive „kulturelle Topographie“ zu skizzieren, in welcher die „Strukturen der Lage und der geographischen Referenz in den Sprachen von Literatur, Geschichte oder Ethnographie in Erscheinung treten, manchmal auf dem Wege der Anspielung, manchmal sorgfältig ausgeführt, und zwar durch Bündelung mehrerer individueller Werke, die sonst in keinerlei Beziehung zueinander oder zur offiziellen Ideologie des ‚Imperiums‘ stehen“.⁸⁶

In *Kultur und Imperialismus* wird die Hauptarchitektur des Textes jedoch von Gramsci getragen, und zwar in einer ähnlich beherrschenden, aber nichtsdestoweniger verdeckten Art. Seine Hauptfunktion ist es, so behaupte ich, Said eine weitere Möglichkeit zu liefern, die Kreuzungspunkte von Macht, Wissen und Geographie darzustellen. Sein spezieller Beitrag ist ein zweifacher. Erstens ist Said angezogen von Gramscis Betonung der Produktivitäten und Positivitäten – er nennt es das Werk der ‚Elaboration‘ –, durch welche Macht und Kultur miteinander verbunden sind. Gramsci, schreibt er,

verliert weder den Blick auf die großen zentralen Fakten der Macht, und wie sie durch ein ganzes Netzwerk von Agenturen fließen, die durch rationalen Konsens wirksam sind, noch auf das Detail – diffus, alltäglich, unsystematisch, dumpf –, von dem die Macht unvermeidlich ihre Nahrung bezieht, von der die Macht abhängt, und ihr tägliches Brot erhält.

86 Raymond Williams, *The Country and the City*, London 1973; Edward Said, *Secular Criticism*, in: ders., *World, Text, Critic*, wie Anm. 44, 1–30, hier 23; ders., *Kultur und Imperialismus*, wie Anm. 1, 32, 50 u. 94.

Lange vor Foucault hat Gramsci erkannt, daß Kultur der Autorität und letztlich dem Nationalstaat dient, nicht durch Unterdrückung und Zwang, sondern durch Affirmation, Zustimmung und Überzeugung.⁸⁷

Wenn Said die Aufmerksamkeit auf die „*geographische Festlegung*“ lenkt, auf die „*imperiale Landkarte*“, welche den „*kulturellen Blick*“ erst ermögliche, und anmerkt, daß „*beiden eine Artikulation von Macht gemeinsam*“ sei, dann sollte dies genau in Gramscis Sinn verstanden werden.⁸⁸

Zweitens war der *Mainstream des ‚Westlichen Marxismus‘* durch und durch hegelianisch und maß, wie Said erkennt, *Geschichte und Historizität* eine besondere Bedeutung bei, während Gramscis Schriften eine gegenteilige Betonung von *Raum und Spatialität* (ohne dieses imperiale Macht-Kapital) zeigen. Said findet dieses „*explizit geographische Modell*“ in Gramscis Essay über *Das Problem des Südens*, das als Einleitung zu dessen *Quaderni del carcere* fungiert, „*in dem er, was sein herausragender Gegenspieler Lukács niemals getan hat, die territorialen, spatialen und geographischen Grundlagen der Gesellschaft in den alles überragenden Mittelpunkt seiner Analyse stellte.*“ Dieser Sinn für das, was man mit Benjamin als eine Art geographische Konstellation auffassen könnte, als eine Konfiguration, welche durch die eindringliche Verbindung distanzierter Geographien an einem besonderen Ort geprägt wird, trifft sich mit Saims Einwand, den *Kolonialismus* als *Einbahnstraße* zu behandeln:

Einerseits setzen wir voraus, daß der Großteil der Geschichte in den Kolonien eine Funktion der imperialen Intervention gewesen sei; andererseits gibt es die gleichfalls hartnäckige Annahme, daß die kolonialistischen Unternehmungen für die großen metropolitane Kulturen und ihre zentralen Entwürfe eher marginal, vielleicht sogar exzentrisch gewesen seien.⁸⁹

87 Edward Said, *Reflections on American ‚Left‘ Literary Criticism*, in: ders., *World, Text, Critic*, wie Anm. 44, 158–177, hier 171.

88 *Kultur und Imperialismus*, wie Anm. 1, 89 u. 101.

89 Said, *Kultur und Imperialismus*, wie Anm. 1, 74. In der Folge argumentiert Said, daß sich die Bedeutung dieser Verbindungen und Verschiebungen gegen Ende des zwanzigsten Jahrhunderts erhöht hätte. Daher kontrastiert er die ‚unbehausten‘ und ‚nomadisierenden‘ politisch-intellektuellen Formulierungen von Virilio, Deleuze und Guattari und anderen, die einen radikalen Bruch zwischen Vergangenheit und Zukunft behaupten, mit der Situation der zahllosen Flüchtlinge, Migranten und Exilierten. Deren Zwangslage zeige auch weiterhin „*die Spannungen, die Unbestimmtheit und die Widersprüchlichkeiten in den sich überlappenden Territorien (an), welche die kulturelle Landkarte des Imperialismus ausweist.*“ Ebd., 332.

Said glaubt, daß es mit Hilfe einer Darstellung der gegenseitigen Durchdringung von Kultur und Imperialismus als „überlappende Territorien“ und „verflochtene Geschichten“ möglich sei, „das westliche Kulturarchiv als durch die aktivierte imperiale Wasserscheide geographisch gebrochen neu zu interpretieren“.⁹⁰

Und doch bleibt Gramsci in *Kultur und Imperialismus* eine gespenstische Figur, immer am Rand und im Schatten des Textes und sozusagen zwischen den Zeilen herumgeisternd, obwohl er von Said in seinen späteren Interviews und Kommentaren wiederholt beschworen wird. Seltsamerweise hat Said Gramscis konzeptuellen Apparat weder weiterentwickelt noch voll eingesetzt. Hätte er es getan, so wäre er gezwungen gewesen, die koloniale ‚Elaboration der Macht‘ in weniger kohäsiven Begriffen zu behandeln; das heißt, er hätte jene „textuellen Lücken, Unbestimmtheiten und Widersprüche“ erkennen können, die den kolonialen Diskurs gespalten und rissig machen, und es wäre ihm in der Folge leichter gefallen, diese Räume des Widerstands darzustellen – dieses „offene Gefecht“, wie Gramsci das genannt hat –, das, was nach Parry den ‚verfestigten Blick‘ von Kolonialismus und Imperialismus aufsprengt.⁹¹ Einer der Hauptunterschiede zwischen *Orientalismus* und *Kultur und Imperialismus* ist in der Tat Saids Entschlossenheit, dem Widerstand Raum zu geben; er merkt an, daß eine der wichtigsten Beschränkungen von Foucaults Werk in dessen Darstellung „einer unwiderstehlichen Kolonialbewegung“ liege: Das Individuum „verliert sich in einer unentrinnbar fortschreitenden ‚Mikrophysik der Macht‘, der zu widerstehen hoffnungslos ist“. Dennoch wird Gramscis leidenschaftliches Gespür für die Kraft der kollektiven Aktion – von Widerstand und Abwehr der Beherrschten – übergangen und sein Bezug zum Projekt der *Subaltern Studies*, sicherlich von erstrangiger Bedeutung für jede Neubetrachtung des Kolonialismus, kaum zur Kenntnis genommen.⁹²

Said entscheidet sich, seine Arbeitsweise nicht durch eine Diskussion kritischer Theorie zu erläutern – und ich verstehe sein Mißtrauen gegenüber deren Institutionalisierung, Neutralisierung und auch Trivialisierung –, sondern durch

90 Said, *Kultur und Imperialismus*, wie Anm. 1, 92.

91 Ebd., 270; Benita Parrys Vorbehalte finden sich in dies., *Imagining Empire*, wie Anm. 84, 182 f., sowie in dies., *Overlapping Territories, Intertwined Histories*. Edward Said's *Postcolonial Cosmopolitanism*, in: Sprinker, Edward Said, wie Anm. 3, 19–45.

92 Said, *Kultur und Imperialismus*, wie Anm. 1, 355 f. u. 368. Viel stärker bezieht sich Said auf Gramsci in seinem Vorwort zu: Ranajit Guha u. Gayatri Chakravorty Spivak, Hg., *Selected Subaltern Studies*, New York 1988, V–X. Das Projekt der *Subaltern Studies* ist von besonderer Relevanz für jede Beurteilung von Saids Werk, weil es ein Prüfstein in den Debatten um die Beziehungen zwischen westlichem Humanismus, Post-Strukturalismus und (Post-)Kolonialismus geworden ist. Ich habe diese Diskussion in meinen *Geographical Imaginations*, Oxford, UK u. Cambridge, Mass. 1994, 183–193, zusammengefaßt.

die Verwendung einer Metapher aus der Musik. Er orientiert seine Arbeit nicht am Modell der Symphonie, „wie das frühere Vorstellungen von Komparatistik waren“, sondern eher an dem des „atonalen Ensembles“. Tatsächlich transponiert er Gramscis Darstellung einer komplexen und ungleichen kulturellen Topographie in seine eigene Praxis der ‚kontrapunktischen‘ Lesart:

Wenn wir auf das kulturelle Archiv zurückblicken, dann lesen wir es nicht als univokes Phänomen neu, sondern *kontrapunktisch*, mit dem Bewußtsein der Gleichzeitigkeit der metropolitanen Geschichte, die erzählt wird, und jener anderen Geschichten, gegen die (und im Verein mit denen) der dominante Diskurs agiert. Im Kontrapunkt der klassischen Musik des Westens spielen verschiedene Themen gegeneinander an, wobei jedes einzelne ein zeitweiliges Privileg zugesprochen erhält; in der resultierenden Polyphonie aber herrscht Einklang und Ordnung, ein organisiertes Wechselspiel, das aus den Themen erwächst, nicht aus einem strengen melodischen oder formalen Prinzip außerhalb des Werkes. Auf dieselbe Weise können wir, wie ich glaube, beispielsweise englische Romane lesen und interpretieren, deren (gewöhnlich unterschlagene) Auseinandersetzung etwa mit West-Indien oder Indien durch die spezifische Geschichte von Kolonialisierung, Widerstand und schließlich Eingeborenen-Nationalismus geformt, ja vielleicht sogar bestimmt ist.⁹³

In den meisten seiner Schriften über Musik konzentrierte sich Said auf kontrapunktische Werke. Formen wie die Oper interessierten ihn genau aus diesem Grund, als „Formen, in denen viele Dinge gleichzeitig passieren“. Er schreibt, er habe eine überlegte Entscheidung getroffen, als er die Essays, aus denen *Kultur und Imperialismus* ‚komponiert‘ ist, um dieselbe musikalische Form herum anordnete: Seine Intention sei gewesen, „eine Art entblätternde Struktur von Variationen“ vorzulegen.⁹⁴ Es ist daher ganz folgerichtig, daß die Darstellung der Kairoer Premiere von Verdis Oper *Aida* die klarste Illustration von Suids kontrapunktischer Methode werden sollte.⁹⁵ Ich werde mich mit diesem Essay aber aus Gründen beschäftigen, die alles andere als rein methodologisch sind. Seine wesentliche Bedeutung beruht wenigsten zum Teil auf dem Platz, den die klassische Oper in der bürgerlichen Kultur des neunzehnten Jahrhunderts in Europa eingenommen hat, und in weiterer Folge auf den Überschneidungen zwischen den kulturellen Forma-

93 Said, *Kultur und Imperialismus*, wie Anm. 1, 92 u. 420.

94 Interview with Edward Said, in: *Boundary 2* (1993), 1–25, hier 2 f.

95 Dem stimmen die meisten Kommentatoren zu. Es gibt jedoch Abweichler, von denen der Historiker John Mackenzie der bemerkenswerteste ist. Aber ich glaube, daß er Suids Argumentation völlig mißinterpretiert: vgl. John Mackenzie, *Occidentalism, Counterpoint and Counter-Polemic*, in: *Journal of Historical Geography* 19 (1993), 339–344, sowie ders., *Edward Said and the Historians*, in: *Nineteenth-century Contexts* 18 (1994), 9–25.

tionen der Bourgeoisie und den Kulturen des Orientalismus.⁹⁶ Aber ich glaube, daß es ebenso möglich ist, Saïds Behandlung dieser Aufführung mit den ‚skopischen‘ Regimen von Kolonialismus und Imperialismus und den Geographien der Wahrheit, die ihnen eingeschrieben sind, zu verbinden, und auf diese Weise die ursprüngliche Diskussion wieder aufzunehmen.

Aida und die Geographie der Wahrheit

Aida wurde, nach langwierigen Verhandlungen während der ersten sechs Monate des Jahres 1870, vom Khediven von Ägypten in Auftrag gegeben. Der Direktor des khedivischen Theaters, Paul Draneht, hatte ursprünglich versucht, Verdi zu überreden, eine Festhymne anlässlich der Eröffnung des Suezkanals zu komponieren, aber Verdis höfliche Ablehnung steigerte nur den Ehrgeiz des Khediven, und nun schwebte ihm „eine rein antike und ägyptische Oper“ vor.⁹⁷ Die Handlung wurde von Auguste Mariette entworfen, einem anerkannten französischen Ägyptologen, dem der Khedive die Verantwortung für archäologische Ausgrabungen in ganz Ägypten übertragen hatte. Sie verfolgt die tragische Liebesgeschichte zwischen Radames, einem Hauptmann in der ägyptischen Armee, und Aida, der Tochter des Königs von Äthiopien; sie war gefangengenommen worden und mußte im Haushalt der Pharaonentochter als Sklavin arbeiten. Die Handlung kreist um Eifersucht und Treuebruch, angesiedelt vor dem Hintergrund von militärischem Konflikt und Aggression.⁹⁸

96 Vgl. Theodor Adorno, Bürgerliche Oper, in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. 16: Musikalische Schriften I–III, Frankfurt am Main 1978, 24–39. Die Oper hat im späten zwanzigsten Jahrhundert in Europa und Nordamerika ein breiteres Publikum gefunden, sowohl über Plattenaufnahmen als auch über Aufführungen; und auf dem Weg nach Chicago erfuhr ich, daß Elton John und Tim Rice gegenwärtig zusammen an einer Version der *Aida* arbeiten, die Disney auf dem Broadway herausbringen will, vgl. Time, 13. März 1995.

97 Mariette an Du Locle, zit. n. Hans Busch, Verdi's *Aida*. The History of an Opera in Letters and Documents, Minneapolis 1978, 11. – Für Teilübersetzungen siehe ders., Hg., Giuseppe Verdi: Briefe, Frankfurt am Main 1979.

98 Mariettes Anteil am Libretto ist Gegenstand einiger Kontroversen. Er behauptete, während einer archäologischen Fahrt durch Oberägypten (deren Hauptzweck die Sammlung von Artefakten für die Pariser Weltausstellung war) das Material für die Kurzgeschichte gesammelt zu haben, auf der *Aida* basierte. Sein Sohn Edouard hat später behauptet, er hätte die erste Version der Geschichte konzipiert, aber die meisten Kritiker halten das für unwahrscheinlich. Mariette war ganz deutlich: „*Aida* ist in Wirklichkeit ein Produkt meiner Arbeit“, erklärte er. „Ich war es, der den Vizekönig dazu überredete, ihre Aufführung anzuberaumen; *Aida* ist, mit einem Wort, ein Kind meines Geistes.“ Zit. n. Busch, Verdi's *Aida*, wie Anm. 97, 186. Die Angelegenheit ist noch

Die politische Interpretation von *Aida* ist höchst kompliziert. Anthony Arblaster schließt sich dem Argument an, daß sie aus verschiedenen Blickwinkeln als „triumphalistisches Werk am *High Noon* des europäischen Imperialismus“ ersehe; sie könne aber auch, wie er sagt, als transponierter Kommentar über europäische Geopolitik verstanden werden. Folglich argumentiert Said, daß die Briten den ägyptischen Expansionismus in Ostafrika stillschweigend ermutigten, um die französischen und italienischen Ambitionen in der Region zu durchkreuzen: „Vom französischen Standpunkt aus, den auch Mariette vertrat, stellte *Aida* die Gefahren einer ägyptischen Politik der Stärke in Äthiopien auf die Bühne.“⁹⁹ „Vom französischen Standpunkt aus“ mag das tatsächlich so gewesen sein; aber Said versäumt anzumerken, daß Verdi selbst kein Verteidiger des Imperialismus und über die territorialen Ansprüche der europäischen Mächte aufrichtig entsetzt war. Er beteiligte sich aktiv daran, Mariettes ursprünglichen Entwurf auszubauen und das Libretto zu gestalten, was Arblaster zu der Annahme führt, *Aidas* Anklage gegen die Kriegsgelilit und Grausamkeit des alten Ägypten und seiner Priesterschaft sei eine von Verdi beabsichtigte Anspielung auf die Preußen, „deren Erfolg im französisch-preußischen Krieg er bedauerte und deren wachsende Macht und ehrgeizige Pläne er (zurecht) fürchtete“.¹⁰⁰ Was immer die Verdienste dieser Deutung sein mögen: Saims zentrale Behauptung geht doch dahin, daß die Aufführung „nicht sosehr ein Werk *über* als vielmehr eines *der* imperialen Herrschaft ist“.¹⁰¹ Mit der Skizzierung einer Geographie der Wahrheit, welche die Kairoer Aufführung absicherte, möchte ich erläutern, was Said meiner Meinung nach darunter versteht.

Der Charakter der Inszenierung war zweideutig. Einerseits legte der Khedive außerordentlichen Wert auf Genauigkeit und Authentizität. Im akribischen Insze-

komplizierter, weil Verdi viel später Mariettes Beitrag bagatellierte, was jedoch möglicherweise als Verdis Reaktion auf eine drohende Copyright-Klage zu erklären ist. Problematischer ist die Vermutung, daß der Entwurf das Werk von Themistocle Solera gewesen sei, der das Libretto für *Nabucco* geliefert und die Feiern zur Eröffnung des Suezkanals organisiert hatte: „Verdis über einen Zeitraum von mehr als zwanzig Jahren dauernde Weigerung, sich mit Solera zu versöhnen, wäre wahrscheinlich verschärft worden, hätte er erfahren, daß Solera der Autor von *Aida* war. Was Soleras Versäumnis, die Autorschaft zu beanspruchen, betrifft, so konnte er das nicht tun, ohne Mariettes Reputation zu ruinieren und den Khediven zu verleumden.“ Vgl. Mary Jane Phillipps-Matz, *Verdi. A Biography*, Oxford 1993, 570–572. Was immer man von all dem halten mag: Mein Argument hängt weniger von Mariettes Beteiligung am Libretto ab als vielmehr von seinem Anteil an der Inszenierung, an dem kein Zweifel besteht.

99 Said, *Kultur und Imperialismus*, wie Anm. 1, 182.

100 Anthony Arblaster, *Viva la Libertà! Politics in Opera*, London 1992, 141–144; vgl. auch Mackenzie, *Said and the Historians*, wie Anm. 95.

101 Said, *Kultur und Imperialismus*, wie Anm. 1, 169.

nieren Ägyptens war Mariette ein alter Hase. Bei der Pariser Weltausstellung von 1867 war er in die Installation eines ägyptischen Pavillons eingebunden gewesen, was er als „lebendigen Anschauungsunterricht in Archäologie“ beschrieb. Im Mittelpunkt war ein Nachbau des Tempels von Philae gestanden, und Mariette hatte seine Architekten nach präzisen Messungen und Photographien, die in Philae gemacht worden waren, arbeiten lassen. Obwohl eine Reihe von Kompromissen eingegangen werden mußte, bestand Mariette auf „größtmöglicher Authentizität des Ganzen und des winzigsten Details“.¹⁰² In gewisser Hinsicht steht *Aida* daher vollkommen in der ästhetischen Tradition der Pariser Weltausstellung, und als der Khedive auf einer peinlich genauen *mise-en-scène* für *Aida* bestand, bestätigte und bestärkte Mariette sein Engagement für Detailtreue:

Das Bühnenbild wird auf historischen Beschreibungen basieren; die Kostüme werden nach oberägyptischen *Basrelief* entworfen. Keine Anstrengung wird diesbezüglich gescheut, und die *mise-en-scène* wird so prächtig sein, wie man sie sich nur vorstellen kann. Diese Sorgfalt, mit der wir das Lokalkolorit erhalten, verpflichtet uns gleichzeitig, es auch im Libretto selbst zu bewahren.¹⁰³

Und doch: Obwohl die Oper *über Ägypten* handelt und ihre Weltpremiere *in Ägypten* stattfinden sollte, hatte sie die *ver-rückteste* aller Geographien zur Grundlage, welche Ägypten an die Nabelschnur Europas band. Aus genau diesem Grund wurde *Aida* in Italien geschrieben, und zwar auf italienisch; daß sie arabisch gesungen werden sollte, stand niemals zur Debatte. Mariette wurde nach Paris geschickt, um die Vorbereitungen des Bühnenbilds und der Kostüme durch französische Handwerker und Kostümschneider zu überwachen; das Ensemble wurden in Italien engagiert, und der Khedive willigte ein, die Proben in Paris, Mailand und Genua abzuhalten. Das war eine Verdichtung von Raum und Zeit im großen Maßstab, und Hans Buschs wunderbare Dokumentation der Geschichte der *Aida* – auf die sich auch Said stützt – zeigt, daß zwischen Genua, Paris und Kairo die Postsäcke anschwollen und die Telegraphenleitungen summten. Im Juli 1870 steckte Mariette in Paris mitten in der Arbeit. „Um die Anweisungen, die mir (durch den Khediven) gegeben wurden, befolgen zu können“, schrieb er, nämlich, „eine sowohl gelehrte als auch pittoreske *mise-en-scène* zustandezubringen, muß eine ganze Welt in Bewegung gesetzt werden“.¹⁰⁴ Ein paar Wochen später war sie in Bewegung. Die preußische Armee marschierte in Frankreich ein und schloß einen Belagerungsring um Paris;

102 Çelik, *Displaying the Orient*, wie Anm. 77, 115 ff.

103 Mariette an Du Locle, zit. n. Busch, *Verdi's Aida*, wie Anm. 97, 11.

104 Mariette an Draneht, zit. n. Busch, *Verdi's Aida*, wie Anm. 97, 33 f.

die einzige Möglichkeit, mit der Außenwelt in Kontakt zu treten, waren Brieftauben und Ballone, und bis November mußten alle Arbeiten am Bühnenbild und an den Kostümen eingestellt und die Premiere verschoben werden. Die Ausstatter sahen sich außerstande, die Arbeit vor dem darauffolgenden Sommer wieder aufzunehmen, aber Mariette war über die Maßen angetan von dem Ergebnis. „Die Ansicht der Pyramiden ist fertiggestellt und verpackt“, schrieb er an Draneht. „Sie ist sehr schön, und ich bin mit ihr zufrieden. *Sobald sich der Vorhang hebt, wird man sich wirklich in Ägypten glauben.*“¹⁰⁵

Aber dann würde man natürlich in Ägypten *sein* ... Bleiben wir einen Moment bei diesem Punkt. Das Publikum in der Kairoer Oper würde „wirklich glauben“, nach Ägypten versetzt zu sein, nicht, weil es bereits in Ägypten *ist*, nicht aufgrund irgendeiner mit den Mitteln des Theaters erzielten Aufhebung der Wahrnehmung – in Opern immer peinlich¹⁰⁶ –, sondern weil Ägypten durch ein Schauspiel vorgeführt würde, das „wahrer und realer“ als die Straßen und Basare außerhalb des Theaters sein würde. Dieses Ägypten würde genau deshalb wahrer und realer sein, weil der Blick *organisiert* sein würde: Das Bühnenbild würde *gerahmt* sein, es würde Tiefe, Perspektive und Kohärenz haben – mit einem Wort, *Sinn* – einen Sinn, vom dem man annahm, daß er dem ‚anderen Ägypten‘ fehle, jenem Ägypten, das an den Eingangstüren des Opernhauses nicht eingelassen wurde.¹⁰⁷

Mariettes emotionale Haltung war meiner Meinung nach durch eine „Manie des Sichtbaren“, wie Jean-Louis Comoli das genannt hat, ausgelöst worden, welche in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts explosionsartig um sich griff, zu einem Zeitpunkt, als nach seinen Worten „die ganze Welt gleichzeitig sichtbar wurde und angeeignet werden konnte“.¹⁰⁸ Der Zusammenhang zwischen Blick und Aneignung innerhalb der Kulturen von Kolonialismus und Imperialismus ist von herausragender Bedeutung. Denn was hinter Mariettes stolzer Angeberei lag, was ‚seinem‘ Ägypten Glaubwürdigkeit verlieh, war ein Regime der Wahrheit, auf-

105 Mariette an Draneht, zit. n. Busch, Verdi's Aida, wie Anm. 97, 209 (meine Hervorhebung, D. G.).

106 Ich denke dabei an den Eklat, den die *Aida* an der Frankfurter Oper 1981 auslöste, als sich der Vorhang zum zweiten Akt hob und das Publikum „mit etwas wie seinem eigenen Spiegelbild (konfrontierte): dem Premierenpublikum der europäischen Erstaufführung der Oper in der Scala im Jahr 1872“; Samuel Weber, *Taking Place. Toward a Theatre of Dislocation*, in: Levin, *Opera Through Other Eyes*, Stanford 1993, 107–146. Wie Weber anmerkt, stellt eine Aufführung, welche die Aufmerksamkeit in solcher Weise auf die eigene Inszenierung lenkt, die ‚individualistische Attitüde‘ gegenüber der Oper in Frage; ebd. 113.

107 Mitchell, *Colonising Egypt*, wie Anm. 60, 12.

108 Jean-Louis Comoli, *Machines of the Visible*, in: Teresa de Laurentis u. Stephen Heath, Hg., *The Cinematic Apparatus*, New York 1980, 122 f.

gezwungen durch eine Art umgekehrter Archäologie. Die Bühnenausstattung für *Aida* (vgl. Abb. 3) basierte ausdrücklich auf der *Description de l'Égypte*, und genau so, wie die Forscher Pläne und Ansichten gezeichnet und die Artefakte wenn nötig zerlegt und verpackt hatten, um sie nach Paris zu verschiffen, genau so wurden diese Bildtafeln nun benützt, um in Paris ein ‚authentisches Ägypten‘ zu rekonstruieren, das anschließend zerlegt, verpackt und zurück nach Ägypten geschickt werden würde. „Nächste Woche“, schrieb Mariette,

... werden wir die ersten Kisten mit Kulissen verfrachten (...). Aber in Ägypten wird noch vieles zu tun bleiben, der Zusammenbau der Kulissen, etc., etc. Die Bühnenbilder sind sehr kompliziert, und die Aufgabe, alles zusammenzubauen wird schwierig sein. Wie auch immer, die Herren hier haben mir alle notwendigen Pläne und Anleitungen gegeben.¹⁰⁹

Ich habe dies alles eine Geographie der Wahrheit genannt, weil sämtlichen europäischen Hauptakteuren klar war, daß Genauigkeit und Authentizität nicht in Ägypten gefunden werden konnten. Mariette war nur der letzte in einer langen Reihe französischer Intellektueller, die behaupteten, daß es unmöglich sei, den ‚wirklichen‘ Orient dort zu finden. Gérard de Nerval bezweifelte, Théophile Gautier jemals eine Beschreibung Kairos liefern zu können, die als Bühnenausstattung für die Pariser Oper brauchbar wäre: „Ich werde in der *Opéra* das wirkliche Kairo finden, den Orient, der sich mir hier entzieht.“ Am Ende, so merkt Mitchell an, „vermag nur jener Orient, den man in Paris findet – die Simulation dessen, was zunächst selbst eine Reihe von Repräsentationen darstellt – ein befriedigendes Schauspiel anzubieten“.¹¹⁰ Aber diesmal war Mariette auch bewußt, daß sich Authentizität nicht in den herkömmlichen Vorstellungen der Pariser *ateliers* finden lassen würde. Er war entschlossen, die „imaginären Ägypter, wie sie üblicherweise auf der Bühne zu sehen sind“, zu vermeiden, und obwohl er französische Bühnenbildner kannte, die in der Lage waren, ihn mit „ägyptischer Architektur von großer Phantasie“ zu versorgen, beharrte er unerbittlich darauf, „daß es nicht das ist, was wir brauchen“. Authentizität konnte nur auf den Seiten der *Description* gefunden werden.¹¹¹ Das

109 Mariette an Draneht, zit. n. Busch, Verdi's *Aida*, wie Anm. 97, 225.

110 Mitchell, *Colonising Egypt*, wie Anm. 60, 29 f.; Gérard de Nerval, *Oeuvres complètes*, Bd. 1, Paris 1989, 878 f., 882 u. 883. Die Pariser Oper brachte eine Reihe orientalistischer Opern auf die Bühne, einschließlich Rossinis *Moïse* 1827 (dessen Ausstattung teilweise auf der *Description* beruhte), und im Jahr 1850 d'Auberts *L'enfant prodigue*, das seine Ausstattung und seine Kostüme aus Champollions *Monuments de l'Égypte et de la Nubie* bezog; vgl. Jean-Marcel Humbert, Michael Pantazzi u. Christiane Ziegler, *Egyptomania. L'Égypte dans l'art occidental 1730–1930*, Paris 1994, 395.

111 Mariette an Draneht, zit. n. Busch, Verdi's *Aida*, wie Anm. 97, 423–428.



Abbildung 3: Bühnenbildentwurf für die Premiere der *Aida* (rechts) und der Tempel des Amon-Re in Karnak aus der *Description de l'Égypte*.

Ergebnis hat das Publikum der Erstaufführung, dem Bericht eines Anwesenden zufolge, zweifellos beeindruckt:

Aida wurde allgemein als eine historisch *getreue* Oper anerkannt; als eine, die fraglos zu den *gewissenhaftesten* Werken des Jahrhunderts gehöre; als ein Schauspiel mit einer prächtigen und *wahrheitsgetreuen* Szenerie, fürstlichen Kostümen und wuchtiger Musik; als auf Notenlinien geschriebene Geschichte, als auf der Leinwand schillernde Tradition. Vom Ägyptologen in diesem Licht besehen, ist sie *zweckmäßig* und *instruktiv*, und sie ist das erste Beispiel, in dem der Komponist sich der künstlerischen Freiheit nicht völlig hingegeben hat ... aber Verdi gebührt nicht das alleinige Verdienst dieses Erfolges. Er muß sie mit Mariette Bey teilen, einem angesehenen Ägyptologen, der auf besonderen Wunsch (des Khediven) nach Paris ging, um die Vorbereitung der Kostüme zu überwachen. Sie reproduzierten die *anerkannte* Kleidung der alten Ägypter bis ins *minutiöseste Detail*. Das Bühnenbild war mit ebensolcher *Treue* angefertigt.¹¹²

Und auch der Khedive war so beeindruckt, daß er, in einer letzten spektakulären Wendung, die Villa La Spina am Ufer des Lago Maggiore kaufte – nicht weit von Verdis Haus in Sant'Agata. Die Gärten ließ er in eine phantastische Version der

112 Alvan Southworth, *Four Thousand Miles of African Travel*, New York 1875, 45–47 (meine Hervorhebung, D. G.).

Bühnenausstattung von *Aida* umgestalten. Das seeseitig gelegene Dorf Oggebbio wurde schließlich ein populäres Ziel für Touristen, bekannt als „Klein Kairo“. ¹¹³

Und doch war, wie ich bereits gezeigt habe, auch das Ägypten der *Description* ein Phantasie-Ägypten. Said erfaßt etwas davon, wenn er argumentiert, die ‚projektive Großartigkeit‘ ihrer Tafeln sei weniger deskriptiv als askriptiv gewesen:

Beim Blättern in der *Description* wird klar, daß man Zeichnungen, Diagramme und Gemälde von staubigen, verfallenen oder vernachlässigten pharaonischen Stätten betrachtet, die hier jedoch so ideal und glanzvoll anmuten, als ob es keine modernen Ägypter, sondern nur europäische Betrachter gäbe (...). Die eindrucksvollsten Seiten der *Description* scheinen geradezu danach zu verlangen, von großartigen Aktionen oder Persönlichkeiten belebt zu werden, und ihre Leere und ihr Maßstab verleihen ihnen die Aura von Opernkulissen, die darauf warten, mit Akteuren bevölkert zu werden. Der stillschweigend vorausgesetzte europäische Kontext ist ein Theater von Macht und Wissen, während der tatsächliche ägyptische Schauplatz im 19. Jahrhundert einfach ausgeblendet wird. ¹¹⁴

Die umgekehrte Archäologie von *Aida* war auch an ein europäisches Publikum gerichtet. Said argumentiert, Verdi sei bewußt gewesen, „daß die Oper zunächst für einen Ort komponiert und ausgestattet worden war, der entschieden *nicht* Paris, Mailand oder Wien hieß“, und er meint, daß einige ihrer Inkongruenzen und Unschlüssigkeiten darauf zurückzuführen seien. ¹¹⁵ Gegen diese Lesart behaupte ich jedoch, daß die Oper für einen Ort komponiert und aufgeführt wurde, der dezidiert *Europa* war. Für Verdis Beteiligung trifft das ganz klar zu. Er war nie sehr an der Kairoer Aufführung interessiert und fand es nicht der Mühe wert, der Premiere am 24. Dezember 1871 beizuwohnen; viel stärker beschäftigte ihn immer die Premiere an der Mailänder Scala, wo er Anfang Jänner eintraf, um mit den Proben zu beginnen. ¹¹⁶ Es trifft aber auch auf die Kairoer Aufführung selbst zu. Nicht nur präsentierte sie, wie Said sagt, „ein orientalisiertes Ägypten“, auch ihr Publikum war größtenteils europäisch. Eigens geführte Dampfschiffe kamen von den wichtigsten Mittelmeerhäfen und brachten „Amateure und Künstler, die begierig auf die Opernsensation der Zeit waren“. Über die Erstaufführung schrieb ein Kritiker:

Die Neugier und die Begierde der ägyptischen Öffentlichkeit, der Premiere von *Aida* beizuwohnen, waren so groß, daß für die ersten zwei Wochen alle Plätze aufgekauft worden

113 Philipps-Matz, Verdi, wie Anm. 98, 570.

114 Said, Kultur und Imperialismus, wie Anm. 1, 173 u. 176.

115 Ebd., 181.

116 Julian Budden, *The Operas of Verdi*, Bd. 3: *From Don Carlos to Falstaff*, Oxford 1992, 183.

waren, und im letzten Moment die Spekulanten Logen und Sperrsitze für ihr Gewicht in Gold verkauften. Wenn ich ägyptische Öffentlichkeit sage, dann spreche ich insbesondere von den Europäern; denn die Araber, sogar die reichen, interessieren sich nicht für unsere Art von Theater; sie bevorzugen das Miauen ihrer eigenen Gesänge, das monotone Trommeln ihrer Tambourins (...), und es ist ein reines Wunder, einen Fez in den Theatern von Kairo zu entdecken.¹¹⁷

Ich weiß nicht, welchen Reim – wenn überhaupt – sich die einfachen Bewohner von Kairo auf die Aufführung machten. Aber die verdrängten und verstreuten europäischen Geographien, an welche *Aida* gebunden war, verband sie auch mit der Stadt, in welcher die Aufführung stattfand. Folgen wir der Meinungsäußerung eines im Theater Anwesenden:

Der Vorhang war ein Kunstwerk, welches das alte Ägypten auf der rechten Seite darstellte, mit seinen verfallenen Tempeln, Pyramiden, Obelisken und Mausoleen, und auf der linken seine grünen Felder, Eisenbahnen, Telegraphen und die moderne Landwirtschaft von heute. Das allein drückt den Zweck von *Aida* aus – für die fortschrittlichen Werke des Khediven zu werben.¹¹⁸

Diese ‚fortschrittlichen Werke‘ waren der Topographie des Landes als auch der Stadt eingeschrieben. Der Herausgeber der 1873 publizierten revidierten Auflage von Murrays *Handbook for Egypt* rechtfertigte die Neuauflage mit den Änderungen, die in der vorangegangenen Dekade stattgefunden hatten:

Seit dem Regierungsantritt des Khediven, Ismail Pascha, wurde das Werk der Veränderung in Ägypten mit fast fieberhafter Eile vorangetrieben. Mehrere hundert Meilen Eisenbahn wurden fertiggestellt und sind in vollem Betrieb. Die Telegraphenleitungen durchschneiden jeden Teil des Landes. Viele Viertel von Alexandria und Kairo sind so verändert, daß jene, die sie vor nur wenigen Jahren gesehen haben, sie heute kaum noch wiedererkennen würden.¹¹⁹

In den Schlußpassagen seines Essays öffnet Said die Tore des Opernhauses, um sich der schimmernden, wimmelnden und summenden Stadt draußen zu stellen. Es war eine Stadt, die in den unbarmherzigen Fängen kapitalistischer Modernität verfangen war. Wenn Said den Haufen europäischer Handelsbankiers, Kreditge-

117 Der Opernkritiker Filippo Filippi in der Mailänder Zeitung *La Perseveranza*, zit. n. Charles Osborne, *Verdi. A Life in the Theatre*, London 1987, 223.

118 Southworth, *Four Thousand Miles*, wie Anm. 119, 45.

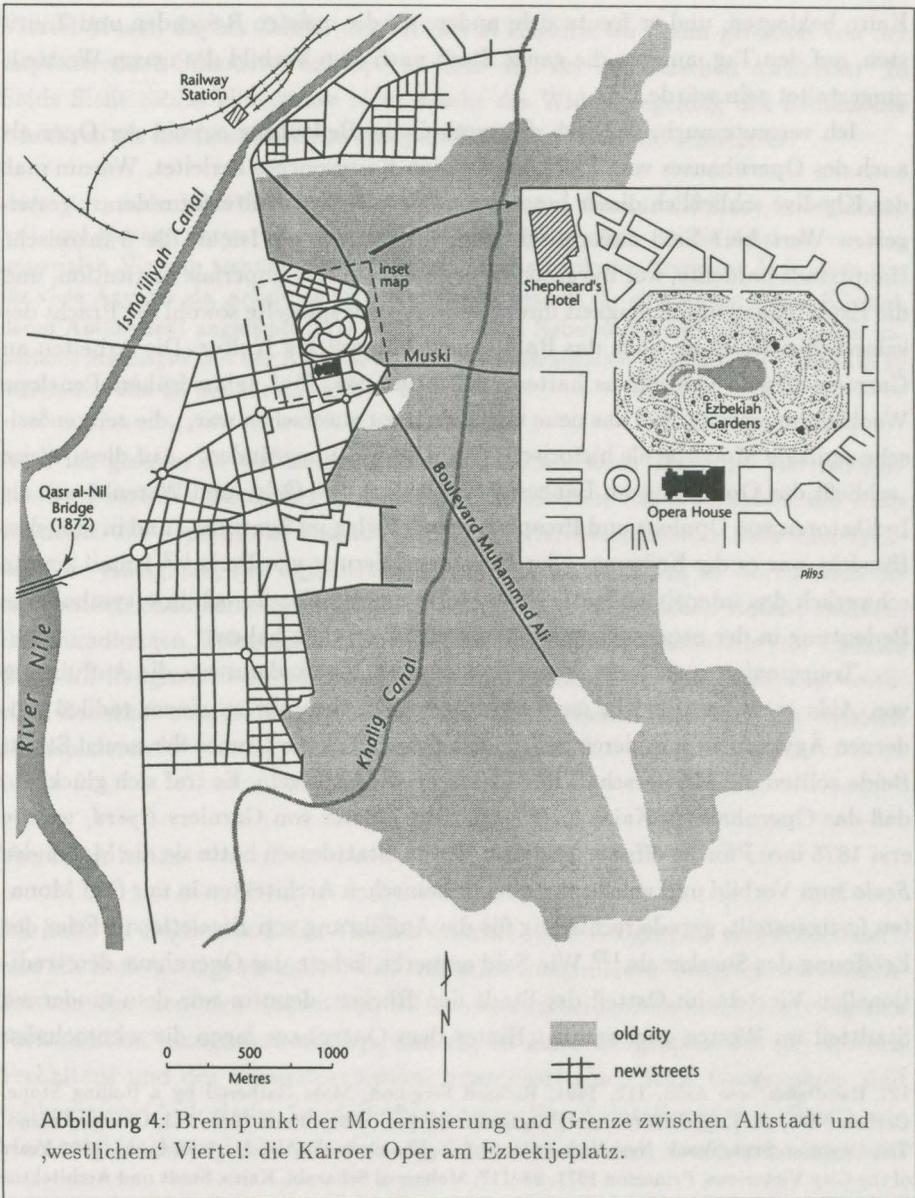
119 *A Handbook for the Traveller in Egypt*, London 1873, V; diese veränderte zweite Auflage basierte auf einer Reihe von Aufenthalten zwischen 1863 und 1871.

sellschaften und Wirtschafts-Abenteurer in der gerade aus den Fugen geratenen ägyptischen Wirtschaft beschreibt, dann macht er auch klar, daß sich Kairo tatsächlich im Auge des Taifuns befand. Im Gegensatz zu Alexandrien, schreibt er,

war Kairo eine arabische und islamische Stadt (...). Kairos Vergangenheit ließ sich mit Europa nicht leicht und nicht gut in Zusammenhang bringen; hier gab es keine hellenistischen oder levantinischen Anknüpfungspunkte, keine sanften Brisen vom Meer, kein geschäftiges mediterranes Hafentreiben. Kairos kompakte Mittelpunktstellung in Bezug zu Afrika, zum Islam, zur arabischen und zur osmanischen Welt wirkte auf europäische Investoren wie eine unüberwindliche Barriere, und es war sicherlich die Hoffnung, Kairo für sie attraktiver und zugänglicher zu machen, die Ismail bewog, die Modernisierung der Stadt zu unterstützen. Er tat das im wesentlichen dadurch, daß er Kairo teilte.¹²⁰

Das Opernhaus stand am Ezbekijeplatz, dem Brennpunkt der Modernisierung Kairos (vgl. Abb. 4). Das war einmal ein weitläufiges offenes Gelände gewesen, das alljährlich vom Nil überschwemmt worden war. Murray berichtet, daß der alte Platz nun „als eine Art öffentlicher Park in kontinentaleuropäischer Manier“ angelegt worden war, mit einem ornamentalen See, einem Belvedere, mit Grotten, Plantagen exotischer Bäume und einem stark bewässerten, glitzernden grünen Rasen; verstreut um die Gartenanlagen lagen Cafés, ein Theater und ein Musikpavillon. „Die Straßen ringsum sind breit, gepflegt und mit Gaslaternen gut beleuchtet; die Gehsteige sind breit und mit Bäumen bepflanzt.“ Die großangelegte Sanierung war nach einer Reise des Khediven nach Paris zur Weltausstellung 1867 und durch seine außerordentliche Bewunderung für Hausmanns Sanierung der französischen Hauptstadt veranlaßt worden. Er beschloß, Kairo anläßlich der Eröffnung des Suezkanals in ein ‚Paris am Nil‘ zu verwandeln. Seine Energien waren auf die westlichen Randbezirke der Stadt konzentriert, wo ihm ein neues Quartier vorschwebte, das den Namen Ismailiya tragen sollte. Barillet-Deschamps, der sowohl die Pläne für den Bois de Boulogne als auch für den Champ de Mars ausgeführt hatte, wurde nach Kairo berufen, um das Hauptstück, das neue Ezbekije, zu gestalten. Als Eugène Fromentin im Jahr 1869 Kairo besuchte, beschrieb er Teile der Stadt als eine ausgedehnte Abbruchstätte, die ihn, wie er sagte, an eine noch unordentlichere Version der Zerstörung der alten Viertel von Paris erinnerte. Zwei Jahre später beschrieb Richard Ferguson, ein mißmutiger Engländer, die Ezbekije als „neuerdings zivilisiert, trockengelegt und französisiert, versehen mit ägyptischen Variationen wie einem Loch oder zweien, genau richtig, um sich darin alle

120 Said, *Kultur und Imperialismus*, wie Anm. 1, 185; Said stützt sich insbesondere auf David Landes, *Bankers and Pashas*, Cambridge, Mass. 1958.



Knochen zu brechen“. Entzückt aber wäre Ismail wohl über die Reaktion eines anderen Besuchers, Charles Leland, gewesen, der 1872 erklärte: „Welch ein Platz für ein Paris!“ Leland hatte kein Verständnis für jene, die das Verschwinden des alten

Kairo beklagten, und er freute sich, anders als die meisten Reisenden und Touristen, auf den Tag, an dem die ganze Stadt nach dem Vorbild des neuen Westteils umgestaltet sein würde.¹²¹

Ich vermute auch, daß sich die symbolische Bedeutung sowohl der Oper als auch des Opernhauses vom Paris des Zweiten Kaiserreiches herleitet. Warum maß der Khedive schließlich dieser besonderen europäischen Kulturform derart gesteigerten Wert bei? Said äußert sich dazu nicht, aber als Ismail die französische Hauptstadt besuchte, war die große Oper eine etablierte imperiale Institution, und die Extravaganz und Üppigkeit ihrer Aufführungen spiegelte sowohl die Pracht des kaiserlichen Hofes als auch das Raffinement bürgerlicher Kultur. Die Arbeiten an Garniers neuem Opernhaus hatten 1862 begonnen, fünf Jahre früher. Penelope Woolf argumentiert, daß das neue Gebäude dazu ausersehen war, „die zeitgenössische radikale Moderne als historische Orthodoxie zu begründen“. Auf diese Weise „schließt das Opernhaus an Banken, Markthallen und Geld- und Warenbörsen als Indikatoren von Opulenz und Prosperität an“. Es lag im Zentrum – und in mancher Hinsicht war es die Krönung – der Hausmannisierung von Paris.¹²² Ismail konnte schwerlich das intensive öffentliche Interesse für die *Opéra* noch ihre symbolische Bedeutung in der neuen urbanen Landschaft übersehen haben.

Transponiert man diese Ikonographien nach Kairo, dann war die Aufführung von *Aida* in vieler Hinsicht dazu ausersehen, die Schwelle zu einem radikal modernen Ägypten zu markieren, so wie das Opernhaus die Grenze der neuen Stadt: Beide sollten die Meisterschaft des Khediven widerspiegeln. Es traf sich glücklich, daß das Opernhaus in Kairo nicht nach dem Muster von Garniers *Opéra*, welche erst 1875 ihre Pforten öffnete, gestaltet wurde. Stattdessen hatte sie die Mailänder *Scala* zum Vorbild und wurde von zwei italienischen Architekten in nur fünf Monaten fertiggestellt, gerade rechtzeitig für die Aufführung von *Rigoletto* zur Feier der Eröffnung des Suezkanals.¹²³ Wie Said anmerkt, kehrte das Opernhaus den traditionellen Vierteln im Ostteil der Stadt den Rücken, denn es war dem modernen Stadtteil im Westen zugewandt: „Hinter dem Opernhaus lagen die wimmelnden

121 Handbook, wie Anm. 112, 1401; Richard Ferguson, *Moss Gathered by a Rolling Stone*, Carlisle 1873, 18; Eugène Formentin, *Voyage en Égypte* (1869), Paris 1935, 143; Charles Leland, *The Egyptian Sketchbook*, New York 1874, 87 f.; vgl. auch Janet Abu-Lughod, *Cairo. 1001 Years of the City Victorious*, Princeton 1971, 98–117; Mohamed Scharabi, *Kairo. Stadt und Architektur im Zeitalter des europäischen Kolonialismus*, Tübingen 1989.

122 Penelope Woolf, *Symbol of Second Empire. Cultural Politics and the Paris Opera House*, in: Denis Cosgrove u. Stephen Daniels, Hg., *The Iconography of Landscape. Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*, Cambridge 1988, 214–235, hier 219.

123 Trevor Mostyn, *The Finest Opera House in the World*, in: *Egypt's Belle Époque. Cairo 1869–1952*, London 1989, 72–82.

Viertel Muski, Sayida Zeinab und 'Ataba al Khadra, im Zaum gehalten von der imponierenden Silhouette des Opernhauses und der europäischen Autorität.“ In Saids Sicht zählte klarerweise nicht sosehr die Widerspiegelung des Ruhms des Khediven als die facettenreiche europäische Macht. Deshalb schließt er:

Aidas ägyptische Identität war ein Teil der europäischen Fassade der Stadt, ihre Einfachheit und Strenge waren jenen imaginären Mauern eingeprägt, die die Altstadt von den imperialen Vierteln trennte. *Aida* markiert eine Ästhetik der Trennung (...). *Aida* war für viele Ägypter ein ‚article de luxe‘, auf Kredit gekauft für eine winzig kleine Klientel, deren Amusement angesichts ihrer wirklichen Ziele Nebensache war. (*Aida* war) ein imperiales Schauspiel mit der Absicht, ein beinahe ausschließlich europäisches Publikum zu befremden und zu beeindrucken.¹²⁴

Aber ich glaube, sie war mehr als Fassade; sie war auch Teil eines viel tiefergehenden Prozesses kultureller Aneignung. Genauso, wie das Opernhaus, die Konventionen der Opernform und die umgekehrte Archäologie von *Aida* eine spektakuläre Aneignung der ägyptischen Geschichte inszenierten, so waren auch die vertrauten Schauplätze der modernen Stadt – die europäischen Hotels, Banken, Buchhandlungen, Telegraphenbüros und, ab 1873, die Geschäftsstelle von Thomas Cook im Erdgeschoß des Sheppard Hotels – Plattformen, von denen die westlichen Besucher ausschwärmen konnten, um die exotischen Ansichten der Altstadt zu inspizieren.¹²⁵

Von Luxor lernen

Ich habe zu Beginn an Saids Versuch erinnert, „die Geographie neu zu denken“, und ich hoffe gezeigt zu haben, daß sich seine imaginierten Geographien tatsächlich von den mentalen Karten und Bildern unterscheiden, die von unserer eigenen Fachtradition inauguriert wurden, und die an einer Geographie des psychischen Verhaltens und der Umweltperzeption interessiert sind. Seine Geographien sind vollkommen ideologische Landschaften, deren Repräsentationen von Raum mit Machtverhältnissen verknüpft sind. Sie können nicht einer „wahren und reale-

124 Said, *Kultur und Imperialismus*, wie Anm. 1, 186 u. 187. Garniers *Opéra* inszenierte ebenfalls eine Ästhetik der Trennung im Zentrum der Hauptstadt des Zweiten Kaiserreichs, indem sie die Teilung zwischen dem Wohlstand der Viertel im Westen und der Armut im Osten dramatisierte. Aber sie war auch eine Fassade, „der Rummelplatz für die durch Wohlstand maskierte Armut der Epoche“; Woolf, *Symbol of Second Empire*, wie Anm. 122, 229.

125 Ich gehe auf diesen Punkt detailliert in *Describing Egypt, Minneapolis u. a.* (im Druck) ein.

ren“ Geographie gegenübergestellt werden, deren objektive Fixierung – zum Beispiel – durch die naturwissenschaftlichen Technologien enthüllt wird, weil diese Technologien immer und überall TechnoKulturen sind: Sie sind ebenfalls in distinkte Regime (und Geographien) der Wahrheit eingebettet, und ihre Repräsentationen sind ebenso partiell und situiert. Wie uns Donna Haraway ins Gedächtnis gerufen hat, ist situiertes Wissen jedoch nicht eine Barriere für das Verstehen, sondern vielmehr seine erste Bedingung. In genau derselben Art und aus genau demselben Grund kann die ‚Mappierung‘ imaginiertes Geographien als konstitutiv für eine „Kartographie der Identitäten“ (siehe oben, S. 367) angesehen werden, vorausgesetzt, sie wird als Prozeß ausverhandelten Verstehens und nicht als eine Übung in Überwachen und Einsperren betrieben, weil es eine Bedeutung gibt, in der ‚Sich-selbst-kennen‘ zum Teil eine Sache des ‚Kartierens, wo man steht‘ ist. Gewiß gibt es in Saids Werk, sowohl von der Westbank als auch von der *Rive Gauche* herrührend, eine persönliche Verbindung zwischen der Spatialität dieser imaginierten Geographien und der fragilen und partiellen Formierung von Identität.¹²⁶

Aber ich habe Vorbehalte gegen die Art, in der diese Verbindung üblicherweise gedeutet wird. Erstens, weder ‚Sich-selbst-erkennen‘ noch ‚Kartieren, wo man steht‘ impliziert, daß der Raum transparent gemacht wird. Imaginierte Geographien können nicht als freie und vollständig kohärente Projektionen allwissender Subjekte verstanden werden. Es ist notwendig, Wege zu finden, um das Unbewußte zu befragen und die vielfältigen Spatialitäten zu erforschen, welche in die geographische Bilderwelt eingeschrieben sind; diese Einbeziehung eröffnet analytische Breschen für jene Widersprüche, die in den dominanten Konstellationen von Macht, Wissen und Geographie enthalten und eingeschlossen sind. Saids kontrapunktische Lesart sollte diese Dissonanzen und ‚Atonalitäten‘ expliziter zur

126 Für die Zwecke dieser Diskussion habe ich mich auf die Art und Weise konzentriert, in welcher die Repräsentationen von Raum in jener Art kultureller Unterschiede enthalten sind, die Said beschreibt, denn dem gilt sein Hauptinteresse, eines, das inzwischen von einigen der innovativsten Werke in unserer gegenwärtigen Disziplin geteilt wird: vgl. Michael Keith u. Steve Pile, Hg., *Place and the Politics of Identity*, London 1993. Eine umfassendere Diskussion der imaginierten Geographien von Kolonialismus und Imperialismus müßte auch die Art und Weise, in der Repräsentationen der ‚Natur‘ in diese kulturellen Unterscheidungen eingehen, in Betracht ziehen. Ich denke hier besonders an die Beziehungen zwischen Landschaft, Natur und kolonialer Identität, wie sie für den Regenwald in Südamerika so brillant beschrieben werden durch Michael Taussig, *Shamanism, Colonialism and the Wild Man*, Chicago 1987, 74–92. Ich glaube beispielsweise, daß es möglich wäre zu zeigen, daß Europas imaginierte Geographien von Ägypten im Verlauf des neunzehnten Jahrhunderts die indigene Bevölkerung mit der Wüste gleichsetzten, während der Westen poetisch und physisch den Nil in Besitz nahm, und daß diese diskursiven Strategien koloniale und imperiale Identitätskonstruktionen durchspielten.

Kenntnis nehmen, aber es gibt auch nichts in seiner kritischen Praxis, was dies ausschließen würde. Insofern, als ein solches Projekt besondere Aufmerksamkeit der Art und Weise widmen muß, in der die imaginierten Geographien zu einer sozial konstituierten geographischen Bilderwelt gerinnen, wird es einer sorgfältigen Aufarbeitung der Spannung zwischen psychoanalytischer Theorie einerseits und der Sozialtheorie andererseits bedürfen. Wie ich jedoch angedeutet habe, ist Saids Interesse an der psychoanalytischen Theorie seltsam verwässert: Die Anspielungen an einen ‚manifesten‘ beziehungsweise ‚latenten‘ Orientalismus, die Berufung auf Deleuze und Guattari in *Kultur und Imperialismus* sind wunderbar suggestiv, aber überhaupt nicht entfaltet. Ich denke, es ist symptomatisch, daß immer dann, wenn in *Kultur und Imperialismus* Fanon aufgerufen wird, stets seine gefeierte Darstellung *Die Verdammten dieser Erde* den zentralen Platz einnimmt – ein Werk, das in zehn kurzen Wochen niedergeschrieben wurde, nachdem Fanon von seiner Leukämieerkrankung erfahren hatte –, während *Black Skin, White Masks* – um das Bhabha soviel Wesen macht – in die Kulissen und Fußnoten entschlüpft, wo Said dunkel über Fanons „frühen psychologisierenden Stil“ murmelt.¹²⁷ Und so beginne ich mich über Saids Reserviertheit zu wundern...

„Klappe: die erste!“ Auf dem Schreibtisch steht, umgeben von anderen Altstücken und Figurinen, eine Statue des ägyptischen Gottes Amon-Re aus der Stadt Theben, der Stätte von Luxor und Karnak; über der Couch im Sprechzimmer hängt ein Farbdruck der Tempel von Abu-Simbel, die dem Ramses geweiht waren und mit Amon-Re in Verbindung gebracht wurden. Die Wohnung gehört Sigmund Freud. Er hat oft auf seine klassische *Traumdeutung*, die zuerst 1900 publiziert wurde, als sein „ägyptisches Traumbuch“ verwiesen, und er war offensichtlich fasziniert von der Kunst und Archäologie des alten Ägypten. Was sollen wir von seiner Obsession halten? Ganz augenscheinlich lieferte die Archäologie Freud ein linguistisches Modell für seine psychoanalytische Praxis. Amon-Re bedeutet beispielsweise „der Verborgene“, und Freud scheint – obwohl er von Zeit zu Zeit Vorbehalte gegen die Analogie vorbrachte – die Psychoanalyse als Prozeß einer quasi-archäologischen Ausgrabung und Entdeckung betrachtet zu haben. Er insistierte darauf, daß die Vergangenheit beständig in der Gegenwart präsent sei, gleichzeitig unerwartet und uneingestanden, und griff beim Modell der geschichteten und spatialen Figur der Psyche auf die Archäologie zurück, einem Modell der Psyche, in dem jene Dinge,

127 Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks*, New York 1967; ders., *Die Verdammten dieser Erde*, Frankfurt am Main 1966; Said, *Kultur und Imperialismus*, wie Anm. 1, 283 f. u. 368 f. Zur gegensätzlichen Verwendung von Fanon durch Bhabha und Said (und andere) vgl. Henry Louis Gates Jr., *Critical Fanonism*, in: *Critical Inquiry* 17 (1991), 457–470.

die hinter dem ‚Oberflächenbewußtsein‘ verborgen sind, ans Licht gebracht werden können.¹²⁸ Aber die Berufung auf die Archäologie ermöglichte es Freud auch, sich diese bemerkenswert erfolgreiche und höchst populäre Wissenschaft als Fassade oder zumindest theatrale Verkleidung zum Schutz einer ansonsten suspekten und sogar diskreditierbaren Wissenschaft dienstbar zu machen.¹²⁹ Es gibt keinen Zweifel am spektakulären öffentlichen Erfolg der Archäologie in den ersten Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts. Man denke nur an den Rummel rund um Carter, Carnarvon und die Entdeckung des Grabes von Tut-ench-Amun im Jahr 1922. Aber das war zugleich der Zeitpunkt, an dem die Archäologie ihren imperialistischen Höhepunkt erreichte, als westliche Archäologen und Abenteurer sich im vollen Licht der Öffentlichkeit um ihre Beutestücke aus dem Niltal raufeten.¹³⁰ Worin aber bestand die Wirkung all dessen auf Freuds archäologische Metapher und in weiterer Folge auf sein Denken und seine Praxis? Einem engen Freund hat er einmal bekannt, daß er „überhaupt kein Mann der Wissenschaft, kein Beobachter, kein Experimentierer, kein Denker“ sei. „Ich bin vom Temperament her“, schrieb er, „nichts als ein Konquistador...“¹³¹

Es wäre sicherlich absurd, eine Randbemerkung zu benutzen, um die Behauptung aufzustellen, daß die psychoanalytische Theorie untilgbar und unentzerrbar von kolonialistischem Plunder gezeichnet sei. In ihren verschiedenen nach-Freudianischen Formen kann sie, so glaube ich, helfen, die Beziehungen zwischen den imaginierten Geographien und der Herausbildung von Identität zu erhellen, und die Arbeiten von Fanon und Bhabha zeigen, wie ich bereits andeutete, daß diese Ideen in den Kampf gegen Kolonialismus und Imperialismus einbezogen werden können. Aber Said regt an, Fanons Werk als Versuch zu interpretieren, jene „hartgesottenen“ theoretischen Elaborate zu überwinden, wie sie vom westlichen

128 Dieser Absatz beruht auf Ellen Handler Spitz, *Psychoanalysis and the Legacies of Antiquity*, in: Lynn Gamwell u. Richard Wells, Hg., *Sigmund Freud and Art. His Personal Collection of Antiquities*, New York 1989, 153–171; Marianna Torgovnick, *Entering Freud's Study*, in: dies., *Gone Primitive. Savage Intellectuals, Modern Lives*, Chicago 1990, 194–209; John Forrester, ‚Mille e tre‘. *Freud and Collecting*, in: John Elsner u. Roger Cardinal, Hg., *The Cultures of Collecting*, Cambridge, Mass. 1994, 224–251.

129 Ich verdanke diesen Hinweis Donald Kuspit, *The Analogy of Archaeology and Psychoanalysis*, in: Gamwell u. Wells, Hg., *Freud and Art*, wie Anm. 128, 133–151.

130 Vgl. Christopher Frayling, *The Face of Tutankhamun*, London 1992. Als Howard Carter die Grabkammer zum ersten Mal betrat, so hielt er später fest, habe ihn „der erste Eindruck an das Depot eines Opernhauses einer untergegangenen Zivilisation erinnert“; ebd., 4. Die Beziehungen zwischen Archäologie und Imperium im vorigen Jahrhundert beschreibt Brian Fagan, *The Rape of the Nile. Tomb Robbers, Tourists and Archaeologists in Egypt*, Wakefield, Rhode Island 1992.

131 Freud an Fließ, 1. Februar 1900, zit. n. Jeffrey Moussaieff Masson, Hg., *Sigmund Freud, Briefe an Wilhelm Fliess 1887–1904*, Frankfurt am Main 1986.

Kapitalismus hervorgebracht wurden, „sie gegen ihre eigenen Autoren zu wenden, um so – mit einem von Césaire entlehnten Ausdruck – in die Lage versetzt zu werden, neue Seelen zu erfinden“. Kämpfte Fanon also auch gegen die psychoanalytische Theorie an?¹³² Vielleicht erklärt das Saids Zögern und seine Auslassungen. Und vielleicht sollte auch die psychoanalytische Theorie auf ihre kolonialen Male untersucht werden, denn es besteht zumindest die Möglichkeit, daß ihre unterdrückte Vergangenheit unerwartet und uneingestanden in ihre kritische Gegenwart Eingang gefunden hat.

Darüber hinaus kann die Produktion – die Einschreibung und Anfechtung – von imaginierten Geographien nicht auf die Sphäre der Hochkultur beschränkt werden, was einen zweiten Einwand meinerseits darstellt. Es ist sicherlich wichtig zu demonstrieren, daß die Hochkultur gegenüber den Korruptionen des Kolonialismus nicht immun ist, und Said tut dies mit exemplarischem Feingefühl und vorbildlicher Geduld. Aber die Beziehungen zwischen Spatialität und Identität stellen eine Verlängerung des Alltagslebens in *all* seinen Einzelheiten dar. Darauf zu bestehen bedeutet nicht, jenen Kritikern zuzustimmen, die Said Abstraktheit oder Textualismus vorwerfen. Wie ich zu zeigen versucht habe, waren – *sind* – die Spatialitäten des Orientalismus Abstraktionen, und die kanonischen Texte, in denen sie sich artikulieren, sind gekennzeichnet durch Körperlichkeit und physische Existenz. Mit einem Wort, es *gibt* einen Materialismus in Saids Werk; er selbst bemerkt, daß wir nicht nur in einer Welt der Waren, sondern auch in einer der Repräsentationen leben, und diese sind zugleich Abstraktion *und* dichte konkrete Entwürfe.¹³³ Am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts sind die Waren und die Repräsentationen in noch komplexerer Form miteinander verflochten; was Said viel zu wenig berücksichtigt, ist die Art und Weise, in der dieses Bindegewebe die andere ‚große Wasserscheide‘, jene zwischen Hoch- und Popularkultur, in Frage gestellt, wenn nicht sogar vollständig aufgelöst hat. Dabei wurde auch die Beziehung zwischen Vergangenheit und Gegenwart neu gefaßt, die Vergangenheit re-visitiert und re-präsentiert, und vor allem, wie ich glaube, *neu geschaut*. Dies kann, im wahrsten Sinn des Wortes, an den ‚Theatern der Erinnerung‘ gezeigt werden, die von Raphael Samuel so aufmerksam besucht wurden, und an dem beispiellosen

132 Said, Kultur und Imperialismus, wie Anm. 1, 357. Saids Argument ist ein generelles, aber für eine Diskussion der Fanonschen Kritik an der eurozentrischen Psychoanalyse vgl. Jock MacCulloch, Black Soul, White Artefact. Fanon's Clinical Psychology and Social Theory, Cambridge 1983.

133 Said, Kultur und Imperialismus, wie Anm. 1, 99.

Interesse für die Geschichte visueller Kulturen innerhalb und außerhalb der akademischen Welt.¹³⁴

„Klappe: die zweite!“ Die Pyramide von Luxor ragt 350 Fuß vom Wüstengrund hinauf in den blauglitzernden Himmel; ihr Eingang wird durch eine große Sphinx bewacht; dahinter ragt ein Obelisk des Tempels von Karnak in die Höhe; im Innern der Grabkammer des Tut-ench-Amun funkeln ein goldener Sarkophag, Amulette, Masken und Skarabäen in der Dunkelheit; draußen kreuzen Boote voller Touristen über den Nil – vom Foyer zu den Liftten und zum Casino. Die Wüste ist die Mojave-Wüste, der Obelisk und das Grab sind Kopien, der Nil künstlich angelegt, und Luxor ist eines der modernsten Klubhotels, die am *Strip* in Las Vegas je eröffnet wurden. Dieser ‚Entertainment Megastore‘ gehört den *Circus Circus Enterprises*, und eine Pressemitteilung zur Eröffnung war mit der Schlagzeile betitelt: „Antike Zivilisation in Las Vegas entdeckt“. Das *Luzor* wurde „als riesige archäologische Ausgrabungsstätte“ konzipiert, „in der sich überall im Interieur die Mysterien des alten Ägypten in einem scheinbaren Zustand der ‚Ausgrabung‘ enthüllen“. Das Grab des Tut-ench-Amun ist eine Reproduktion der Stätte, „wie sie (von Carter und Carnarvon) gefunden wurde“; der Maßstab der Räume ist „exakt“, die Artefakte wurden unter „Verwendung derselben Materialien und Methoden“, wie sie die antiken Handwerker gebraucht hatten, nachgebaut, und jedes einzelne ist „akribisch nach den von Carter angelegten Dokumenten plaziert“. Die Intention der Betreiber, so beteuern sie, sei „eine Hommage – nicht Ausbeutung“. Im Casino, wo eine Hommage ganz anderer Art an der Tagesordnung ist, wird das alte Ägypten mit Reproduktionen der Tempel von Luxor und Karnak „zum Leben erweckt“. Angekündigt als „das nächste Weltwunder“, „die monumentalste Errungenschaft der letzten 3000 Jahre“, und – vielleicht der Wahrheit näher als es der Werbetexter beabsichtigte – als ein Ort, an dem „die Geschichte neu geschrieben wird“, brüstet sich die Anlage ihrer *inclinators* genannten Schrägaufzüge, welche an den Innenseiten der Pyramiden zu den überdimensionierten Gästezimmern hinaufführen; vom *special effects*-Designer von *Blade Runner* entworfene Abenteuerprogramme verheißen, „durch die Zeiten zu jagen und den Realitätssinn zu bluffen“; Galerien und Boutiquen voller ägyptischer Antiquitäten mit Echtheitszertifikat; thematisch abgestimmte Restaurants, die nicht nur „Festmähler, die eines Pharaos würdig sind“, anbieten, sondern auch „ein am Nil gelegenes kosches Feinkostgeschäft“, vermutlich um die Israeliten zur Rückkehr zu verleiten; und schließlich ein von Peter Jackson [sic] entworfenes Varietéprogramm, einschließ-

134 Raphael Samuel, *Theatres of Memory*, Bd. 1: *The Past and Present in Contemporary Society*, London 1994.

lich einer in leinene Leichentücher gehüllten Akrobatengruppe namens *The Flying Mummies*, „extravagante Tanznummern, Bauchtanz, atemberaubende stunts und originale Spezialeffekte“. Die Aufführung erzählt die Geschichte „eines längst versunkenen Pharaos, dessen Grab von einer Diebsbande entweicht wird“.¹³⁵

Ich habe nicht vor, Frederic Jamesons Odyssee im *Bonaventura*-Hotel in Los Angeles nachzuäffen, aber stellt man das *Luxor Las Vegas* an das Ende einer Reiseroute, die von der *Description de l'Égypte* inauguriert und über die Aufführung von Verdis *Aida* fortgesetzt wird, so zeigt sich, wie die imaginierte Geographie des *Luxor* die gegenseitige Durchdringung von kolonialer Vergangenheit und neokolonialer Gegenwart inszeniert. Vielleicht gibt es in dem Werbetext eine wissentliche Ironie, eine parodistische Re-Präsentation der kolonialen Beziehungen, die innerhalb dieser Welt-als-Ausstellung zwischen Visualisierung und Aneignung installiert ist. Aber diese Phantasiearchitekturen stellen nichtsdestoweniger einen physischen Schauplatz bereit, an dem bestimmte Spatialitäten eingefangen, verdrängt und ausgehöhlt werden, und mittels derer Identitäten ausgestaltet, verhandelt und angefochten werden.

Es sollte aus meinen beiden Mitschnitten klar geworden sein – ich verwende die cineastische Phrase absichtlich –, daß die historischen Geographien, die ich in den vorangehenden Seiten beschrieben habe, Zugänge zu unserer eigenen Gegenwart eröffnen. Die kritische Interpretation der kulturellen Geographien des späten zwanzigsten Jahrhunderts kann der Vergangenheit nicht den Rücken zudrehen. Vor zweihundert Jahren, noch bevor die französische Armee die Kampfhandlungen gegen die Mamelucken in der Schlacht bei den Pyramiden eröffnete, entließ Napoleon seine engste Umgebung mit der Instruktion, zu bedenken, daß „von der Höhe dieser Monumente vierzig Jahrhunderte auf uns blicken“. Robert Youngs bemerkenswerter Bericht *White Mythologies: Writing History and the West* zeigt auf seinem Cover eine Photographie des früheren ägyptischen Präsidenten Anwar Sadat, der nach hinten zu den Pyramiden hinaufblickt. Hier haben wir noch viele Lektionen zu lernen, für das Schreiben von Geographie ebenso wie für unsere eigene Produktion imaginierter Geographien.

Aus dem Englischen von Gerhard Baumgartner und Gerald Sprengnagel

135 Sämtliche Beschreibungen sind den Werbeunterlagen entnommen, die das *Luxor Las Vegas* aus Anlaß seiner Eröffnung im Oktober 1993 herausgab; vgl. auch Michael Chabon, *Las Vegas. Gritz and Dust*, in: *New York Times Magazine*, 13. November 1994.