

2016 A 32370

Martina Baleva | Boris Previšić (Hg.)

»DEN BALKAN GIBT ES NICHT«

Erbschaften im südöstlichen Europa



2016

BÖHLAU VERLAG KÖLN WEIMAR WIEN

Gedruckt mit Unterstützung der Berta Hess-Cohn Stiftung, Basel



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://portal.dnb.de> abrufbar.

Umschlagabbildung:
Reliefkarte der Volksrepublik Bulgarien, Detail, Sofia 1983,
Privatbesitz und Foto von Martina Baleva

© 2016 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln Weimar Wien
Ursulaplatz 1, D-50668 Köln, www.boehlau-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist unzulässig.

Korrektorat: Kornelia Trinkaus, Meerbusch
Satz: Peter Kniesche Mediendesign, Weeze
Druck und Bindung: Patria, Budapest
Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier
Printed in the EU

ISBN 978-3-412-22531-5

Inhalt

Martina Baleva und Boris Previšić Les Balkans n'existent pas! Plurale Erbschaften und interdisziplinäre Herausforderungen	7
Maurus Reinkowski Verlustsache Rumelien. Türkische Erinnerungskulturen zu Südosteuropa	25
Elke Hartmann Sehnsucht, Zuflucht, Schreckbild. Der Balkan im Blick armenischer Revolutionäre	40
Daniel Ursprung Südosteuropa als Kommunikationsregion. Reichweite und Randzonen eines historischen Raumes am Beispiel Albaniens und Rumäniens	59
Boris Previšić Karl May und seine Rezeption auf dem Balkan. Im Widerstreit imperialer und nationaler Kräfte	79
Martina Baleva Den männlichen Balkan gibt es nicht. Überlegungen zum visuellen Balkanismus als bildgeschichtliche Kategorie	93
Tanja Zimmermann »Wenn noch irgendein ›Balkan‹ im früheren Sinne dieses Wortes existiert, so bestimmt nicht hier auf dem Balkan«. Archaisierung und Antikisierung im Kampf gegen den Orientalismus	121
Karl Kaser Gibt es den Balkan doch? Krieg und visuelle Revolution zu Beginn des 20. Jahrhunderts	142
Louisa Avgita Den Balkan gibt es nicht	158
Nada Boškovička Skopje 2014. Makedonien auf der Suche nach seiner Vergangenheit	170

Samuel M. Behloul
Zwischen Balkan-Hypothek und Balkan-Bonus. Identitätsbildung der muslimisch-jugoslawischen Diaspora in der Schweiz 191

Andreas Ernst
Ein halbherziger Hegemon. Überlegungen zum europäischen Konfliktmanagement auf dem Balkan 208

Autorinnen und Autoren 221

Bildnachweise 223

Den männlichen Balkan gibt es nicht

Überlegungen zum visuellen Balkanismus als bildgeschichtliche Kategorie

Einen männlichen Balkan – wie ihn Maria Todorova für textuelle Diskurse diagnostiziert hat – gibt es aus Sicht visueller Darstellungen nicht. Diese Feststellung ist Anlass, nach der geschlechtlichen Zuschreibung des Balkans in visuellen Bildern zu fragen und das Potenzial dieser Zuschreibung als mögliches Differenzkriterium zum visuellen Orientalismus auszuloten. Der Aufsatz ist ein Versuch, den Balkanismus als eigenständige visuelle Kategorie zu konzeptualisieren und ihn anhand gendertheoretischer Überlegungen vom visuellen Orientalismus abzugrenzen. Dabei wird argumentiert, dass der visuelle Balkanismus einen spezifischen Entwurf von Weiblichkeit im Unterschied zum Orientalismus hervorgebracht hat, der sich vom orientalistischen Typus jedoch nicht essenziell als vielmehr graduell unterscheidet.

Textueller und visueller Balkanismus

In ihrer paradigmatischen Diskursanalyse *Imagining the Balkans* entlarvte Maria Todorova den ›Balkan‹ mitsamt den daraus abgeleiteten Begriffsderivaten ›Balkanisierung‹ und ›Balkanismus‹ als ein Konstrukt ›westlicher‹ Imagination.¹ Der Balkan fungiere demnach als Negativfolie, vor der sich der ›Westen‹ abhebe, er sei das ›Andere‹ des europäischen Selbst, oder wie es die deutsche Übersetzung im Untertitel auf den Punkt bringt: »Europas bequemes Vorurteil«.² Der Balkanismus – so die retrospektive Definition von Todorova in einer aktuelleren Publikation – drücke die Idee aus, dass Erklärungsansätze zum Phänomen Südosteuropa bzw. Balkan oft auf einem unerschütterlichen System aus Stereotypen beruhen, die den Balkan unabwendbar in eine kognitive Zwangsjacke stecken.³ Das

- 1 Maria Todorova: *Imagining the Balkans*, 2. überarbeitete Auflage, Oxford 2009 (1997).
- 2 Die deutsche Übersetzung erschien unter dem Titel: *Die Erfindung des Balkans. Europas bequemes Vorurteil*, Darmstadt 1999.
- 3 Maria Todorova: *Balkanism and Postcolonialism, or On the Beauty of the Airplane View*. In: Costica Bradatan, Serguei Oushakine (Hg.): *Marx's Shadow. Knowledge, Power, and Intellectuals in Eastern Europe and Russia*, Lanham 2010, S. 175–196, hier S. 176.

Gewebe dieser Zwangsjacke ist, wie Erik de Lange treffend schreibt, durchwirkt von stereotypen Metaphern, zu denen die der Region vermeintlich inhärenten Ambiguität und Instabilität gehören,⁴ gepaart mit notorischer Rückständigkeit, Primitivität und Armut.

Den Begriff »Balkanismus« entwickelte Todorova als Hommage und in Anlehnung an Edward Said, der den »Orientalismus« als ein westliches Bild vom Orient dekonstruiert und als diskursives Instrumentarium kolonialer Bestrebungen beschrieben hat.⁵ Doch sei das analoge Begriffspaar Balkan – Balkanismus keine bloße Modifikation des Orients und des Orientalismus, sondern eine substanzial andere, mithin genuin eigenständige Analysekategorie.⁶ Um den Begriff historisch zu emanzipieren und vom Orientalismus-Begriff abzugrenzen, stellt Todorova mehrere Differenzkriterien auf, darunter historische, geografische und – was entscheidend für die hier dargelegte Argumentation ist: geschlechtsspezifische. Sie argumentiert, dass während der Orient »weiblich« konnotiert sei und damit auch Sexualisierung lediglich für den Orientalismus in Anschlag gebracht werden könne, der Balkan »männlich« gedacht wäre: »Im Gegensatz zum orientalistischen Diskurs, der das Objekt seines Interesses als *weiblich* metaphorisiert, ist der Balkan-Diskurs einzig und allein *männlich*.«⁷

In der Orientalismusforschung ist inzwischen vielfach konstatiert worden, dass der Orient mit Topoi wie Feminisierung und Sexualisierung in Verbindung gebracht wird und als Ort des passiven, unterlegenen und exotischen Anderen gilt. Seit dem 19. Jahrhundert ist das Image der verführerischen und hemmungslosen weiblichen Sexualität der ›Orientalin‹, deren imaginierter Ort der des geheimnisvoll anrühigen Harems ist, ein konstitutiver Bestandteil der Vorstellung vom Orient. Sie ist Projektionsfläche und Fantasieprodukt des westlichen, weißen und bürgerlichen Mannes, der sie als Frau mit abweichendem sexuellen Verhalten imaginiert. Dieses macht sie zum Objekt seiner Begierde und den Orient zu dessen Refugium vor der fortschrittlichen Zivilisation, wo er seine Lust ungehindert von den Tabus der westlich-christlichen Moral ausleben kann.⁸

4 Erik de Lange: *Balkanism as Historiography. Development of Debate and Discourse*, ohne Ort und Jahr, S. 2 (Online-Publikation: https://www.academia.edu/8223481/Balkanism_as_Historiography_Development_of_Debate_and_Discourse, letzter Zugriff: 10. Juni 2015).

5 Edward Said: *Orientalism*, New York 1978.

6 Todorova 2009 (wie Anm. 1), S. 7.

7 Todorova 2009 (wie Anm. 1), S. 15: »Unlike the standard orientalist discourse, which resorts to metaphors of its object of study as female, the balkanist discourse is singularly male.« Hervorhebung M.B.

8 Die feministische Orientalismus-Literatur ist inzwischen unüberschaubar geworden, hier seien nur einige einschlägige Titel genannt. Lila Abu-Lughod: *Orientalism and Middle East Feminist Studies*. In: *Feminist Studies* 27 (2001), S. 101–113; Meyda Yegenoglu: *Colonial Fantasies. Towards a Feminist Reading of Orientalism*, Cambridge 1998; Reina Lewis: *Gendering Orientalism: Race, Femininity and Representation*, London u. a. 1996; Laura Nader:

Obwohl Todorova ihre These vom »männlichen« Balkan ausschließlich auf der Analyse von Textdiskursen stützt, zieht sie im Falle der geschlechtsspezifischen Abgrenzung zum Orient eine Aussage der beiden türkischen Kunsthistorikerinnen Semra Germaner und Zeynep Inankur über die visuelle Dimension des Orientalismus als Beispiel heran.⁹ »Scenes of harems, baths, and slave markets were for many Western artists a pretext by which they were able to cater to the buyer's prurient interest in erotic themes. [...] Such pictures were, of course, presented to Europeans with a ›documentary‹ air and by means of them the Orientalist artist could satisfy the demand for such paintings and at the same time relieve himself of any moral responsibility by emphasizing that these were scenes of a society that was not Christian and had different moral values.«¹⁰ Es ist offenbar gerade die Malerei, in der sich die »Weiblichkeit« des Orients als verdichteter Diskurs und als zentrales Thema des Orientalismus manifestiert.¹¹

Indessen habe der Balkan gerade aufgrund seiner geografischen und historischen Konkretheit, die einer artifiziellen Einbildungskraft im Wege stehe, kaum eine romantisierte Überhöhung und damit eine weibliche Metaphorisierung seiner Darstellungen erfahren. Mit Ausnahme der kurzlebigen Enthusiasmusbekundungen gegenüber der Region seitens westlicher Philhellenisten und mitteleuropäischer Panslawisten in den 1820er und 1860er Jahren entbehre die Region jegliche sexualisierte, mithin weibliche Konnotation.¹² Unabhängig davon, dass Sexualisierung nicht allein der Repräsentation des weiblichen Geschlechts vorbehalten ist, sondern dass auch das Maskuline sexualisiert werden kann, wie weiter unten gezeigt wird, ist das Fazit von Todorova kurz und bestimmt: Der Balkan habe eine ausgeprägt männliche Ausstrahlung. Und diese sei stets negativ konnotiert: »It is a distinctly male appeal: the appeal of medieval knighthood, of arms and plots. [...] In practically every description, the standard Balkan male is

Orientalism, Occidentalism, and the Control of Women. In: *Cultural Dynamics* 2 (1989), S. 323–355. Linda Nochlin: *The Politics of Vision*, London 1991. Mit der Dekolonisierung des Orients und verstärkt seit den Anschlägen auf das World Trade Center geht eine Änderung der Vorstellung von einer freizügigen Sexualität einher. Die Sexualität der islamischen Frau wird zunehmend als kontrolliert imaginiert und dargestellt. Siehe dazu etwa Neil MacMaster, Toni Lewis: *From vieling to hypervieling*. In: *European Studies* 18 (1998), S. 121–135.

9 Todorova 2009 (wie Anm. 1), S. 13.

10 Semra Germaner, Zeynep Inankur: *Orientalism and Turkey*, Istanbul 1989, S. 42.

11 Die kunsthistorische Literatur zum Orientalismus ist wie die feministische Orientalismus-Literatur ebenfalls überbordend und kann hier nur beispielhaft genannt werden. Gérard-Georges Lemaire: *Orientalismus. Das Bild des Morgenlandes in der Malerei*, Hagen 2005; Nicholas Tromans (Hg.): *The Lure of the East: British Orientalist Painting*, London 2008. Eher unkritisch Roger Diederer, Davy Depelchin (Hg.): *Orientalismus in Europa. Von Delacroix bis Kandinsky*, München 2010.

12 Todorova 2009 (wie Anm. 1), S. 14.

uncivilized, primitive, crude, cruel, and, without exception, disheveled.«¹³ Diese These illustriert Todorova unter anderem mit einem, dem einzigen in ihrem Buch konkret genannten visuellen Beispiel zur »männlichen« Konstruktion des Balkans. Es ist die entsetzenerregende Fotografie eines bärtigen makedonischen Freischärlers, der mit zwei abgetrennten, ebenfalls bärtigen Köpfen posiert, publiziert vom britischen Offizier in der serbischen Armee Herbert Vivian im Jahr 1904.¹⁴ Dieses Schreckensbild vom Balkan, vom balkanischen Mann zumal, der als Inkarnation des brutalen Wilden repräsentiert wird, sei allerdings eine Ausnahme. Denn Schock, Horror und Sexualität seien sonst allein Topoi der bildlichen Darstellung des Orients. Eine endgültige Absage an das Visuelle als Teil des Balkanismus-Diskurses erteilt Todorova in ihrer Feststellung, das spezifisch wertende Denken über den Balkan sei hauptsächlich in politischen und journalistischen Texten präsent und über sie verbreitet. Diese seien die entscheidenden Kanäle, durch welche die stereotypen Vorstellungen vom Balkan Eingang in das westliche Bewusstsein gefunden hätten.¹⁵

In meiner Studie zur Erfindung der Balkannationen in der Kunst des 19. Jahrhunderts konnte ich aufzeigen, dass Malerei und die reproduzierenden visuellen Medien einen ganz entscheidenden Anteil an der Konstruktion und Verbreitung eines negativen Balkanbildes hatten, noch bevor der Begriff »Balkanismus« zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Umlauf kam.¹⁶ Dass sich dieses

13 Ebd.

14 Herbert Vivian: *The Servian tragedy, with some impressions of Macedonia*, London 1904. Das Bild mit dem Titel »Macedonian brigands«, dessen Autor unbekannt ist, findet sich im Kapitel über *Brigandage*, S. 253–267, Tafel XVII. Es ist in Verbindung mit der sogenannten Simotta-Affäre entstanden, die sich im Jahr 1899 in Klisura ereignet hat. Dabei wurde der reiche Klisurer Dorfpotentat Simos Simottas von der berüchtigten Freischärlerbande Alexis Karalivanos' entführt, um gegen hohes Lösegeld freigekauft zu werden. Der osmanischen Polizei gelang es jedoch, die Bande frühzeitig zu zerschlagen und zwei ihrer Mitglieder zu enthaupten. Ein weiteres Mitglied musste schließlich mit beiden Köpfen vor der Kamera posieren. Das Bild gehört zu einer Reihe von Fotos mit ähnlicher Ikonografie, die in der Zeit sehr populär waren. Sie wurden als Postkarten verbreitet oder zierten die Titelseiten von europäischen illustrierten Zeitschriften wie der prominenten französischen *L'illustration*, der deutschen *Berliner Illustrierten Zeitung* oder der populären *La Vie Illustrée*. Vieles spricht dafür, dass es sich bei den Vorlagen, die zum Teil im Fotostudio entstanden sind, um Aufnahmen der lokalen osmanischen Polizei handelt. Damit ist diesen Bildern der offizielle Blick der osmanischen Lokalgewalt auf den Makedonischen Aufstand eingeschrieben. Siehe zum Bildkorpus Ethem Eldem: *Powerful Images – The Dissemination and Impact of Photography in the Ottoman Empire, 1870–1914*. In: Zeynep Çelik, Ders. (Hg.): *Camera Ottomana. Photography and Modernity in the Ottoman Empire, 1840–1914*, Istanbul 2015, S. 106–153, hier S. 121 ff., sowie die entsprechenden Abb. 13–20.

15 Todorova 2009 (wie Anm. 1), S. 18.

16 Martina Baleva: *Bulgarien im Bild. Die Erfindung von Nationen auf dem Balkan in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, Wien u. a. 2012. Zum erstmaligen Gebrauch des Begriffs siehe Todorova 2010 (wie Anm. 3), S. 176.

Bild vor allem der unablässigen Darstellung ausgerechnet von skandalträchtigen Motiven verdankt, war eine der Schlussfolgerungen aus der Analyse sowohl von Werken der Malerei als auch einer Reihe populärer Bilder westlicher Provenienz. Mit der geschlechtlichen Konnotation des Balkans habe ich mich damals zugegebenermaßen nur vereinzelt beschäftigt, obwohl oder gerade weil die zahlenmäßige Überpräsenz von Frauendarstellungen für mich ein offensichtlicher Indikator dafür war, dass in Bildern der Balkan mehrheitlich als weiblich repräsentiert wird. Damit stellt sich die Frage, ob die These vom ›männlichen‹ Image des Balkans einer Überprüfung aus Sicht des Bildlichen standhalten kann. Existiert also ein Charakteristikum des visuellen Balkanismus im Unterschied zur textuellen Bestimmung des Begriffs als ›weiblich‹? Und lassen sich die visuellen Diskurse Balkanismus und Orientalismus anhand geschlechtsspezifischer Zuschreibung voneinander abgrenzen, wie dies für die textuellen Diskurse in Anschlag gebracht worden ist?

Über einen visuellen Balkanismus in Anlehnung an den visuellen Orientalismus ist meines Wissens bislang nicht nachgedacht worden. Folgende Ausführungen sind ein erster Versuch, den Balkanismus als einen eigenständigen visuellen Diskurs zu konzeptualisieren.¹⁷ Eine entscheidende Frage dabei ist, ob bildliche Darstellungen vom Balkan einen spezifischen Entwurf von Weiblichkeit im Unterschied zum Orientalismus aufweisen. Die Antwort darauf wird helfen, beide Diskurse voneinander abzugrenzen. Meine These lautet, dass der visuelle Balkanismus ebenso wie der Orientalismus einen bestimmten Typus von Weiblichkeit entworfen hat. Doch die Frage nach dem Unterschied zwischen den beiden Entwürfen ist keine Frage nach der Essenz, sondern nach dem Grad. Mit »visuellen Balkanismus« bezeichne ich einen westlichen Diskurs der Dominanz, der über visuelle Bilder geführt wird. Darunter verstehe ich das gesamte ›westliche‹ System von Bildmedien und Visualität, die an der Konstruktion, Distribution und Wahrnehmung eines vergeschlechtlichten und ethnifizierten Balkanbildes beteiligt waren und sind: von den klassischen bildenden Künsten wie Malerei, Druckgrafik, Zeichnung sowie Skulptur und den neueren Kunstmedien wie Video, Installation und Performance bis hin zu den reproduktiven Massenmedien wie dem Holzstich der frühen Presseillustration, Fotografie, Postkarte, Film etc. Im Folgenden beschränke ich mich jedoch auf mustergültige Beispiele der Malerei aus dem 19. Jahrhundert, wiewohl sich diese durch eine Reihe inhaltlicher Merkmale auszeichnen, die bis heute nichts an ihrer Gültigkeit eingebüßt haben und die ich

17 Den Begriff des »visuellen Balkanismus« habe ich in zwei aufeinander folgenden Vorlesungen zum »Balkanismus in der Kunst- und Bildgeschichte des 19. Jahrhunderts« im Herbstsemester 2014 an der Universität Bern und im Frühjahrssemester 2015 an der Universität Basel entwickelt. Zum komplementären Phänomen einer genuin visuellen Kultur des Balkans siehe Karl Kaser: *Andere Blicke. Religion und visuelle Kulturen auf dem Balkan und im Nahen Osten*, Wien u. a. 2013.

deshalb als konstitutiv für den visuellen Balkanismus ansehe. Dazu gehören vor allem die konkrete Zeitlichkeit und Topografie der dargestellten Ereignisse sowie deren Gewaltcharakter und spezifische Sexualisierung, die ich an zwei Gattungen – der Historienmalerei und der Allegorie – erörtern möchte.

Massaker als sexualisierter Topos des visuellen Balkanismus

Der Beginn des visuellen Balkanismus geht ausgerechnet auf ein Werk zurück, das eigentlich zu den Ikonen des Orientalismus gehört und bislang auch unter diesem Rubrum verhandelt worden ist: Eugène Delacroix' »Das Massaker von Chios« aus dem Jahr 1824 (Abb. 1). Das monumentale Gemälde des französischen Romantikers bezieht sich auf jenes Ereignis, das zum emblematischen *lieu de mémoire* der fast zehn Jahre anhaltenden griechischen Unabhängigkeitsbewegung werden sollte, an dessen Ende der erste Nationalstaat auf dem Balkan gegründet wurde. Nach einer Attacke von griechischen Freischärlern im April 1822 führte die osmanische Armee auf der damals noch zum Osmanischen Reich gehörenden Insel Chios eine Bestrafungsaktion durch, bei der mehrere Tausend Menschen ermordet oder in die Sklaverei verschleppt worden sind. Den vorläufig letzten Höhepunkt des visuellen Balkanismus im 19. Jahrhundert markiert ein Historiengemälde, das wiederum ein Massaker auf dem Balkan zum Gegenstand hat: »Das Massaker von Batak« des polnischen Malers Antoni Piotrowski von 1892 (Abb. 2). Die blutige Niederschlagung des bulgarischen Aufstandes von 1876 durch irreguläre osmanische Truppen, nach der in Batak die meisten Opfer zu beklagen waren, zählt zu den Gründungsmythen der 1878 aus der Abspaltung vom Osmanischen Reich hervorgegangenen bulgarischen Nation.¹⁸ Beide Werke markieren nicht nur zeitlich Auftakt und Ausklang der ›klassischen‹ Balkanismus-Malerei, sondern auch diskursiv das gesamte visuelle Feld des Balkanismus, das unabhängig von der thematischen Vielfalt und dem visuellen Medium stets auf eine Gewalttat mit konkreter Zeitlichkeit und Topografie rekurriert. Das Massaker bildet dabei jeweils den extremsten Gegenstand im Arsenal visueller Balkandarstellungen. Das Massaker wird jedoch nicht zum archetypischen Ereignis national-mythologischer Provenienz überhöht, sondern als real stattgefundenener, zeitgenössischer Gewaltakt geschildert.

Obwohl Delacroix den von ihm gemalten Schauplatz nicht aus eigener Anschauung kannte und insofern zu den ›Zimmerbalkanisten‹ zu zählen ist, war er sichtlich bemüht, den Körpern und Gesichtern seiner Bildfiguren neben den von der Kunstgeschichte oft betonten psychologisierenden Zügen wie Erschöpfung,

18 Siehe dazu Martina Baleva, Ulf Brunnbauer (Hg.): Batak – ein bulgarischer Erinnerungsort/ Batak kato mjasto na pametta, Sofia 2007.

Abb. 1:
Eugène Delacroix, Das
Massaker von Chios,
1824, Öl auf Leinwand,
419 × 354 cm, Paris,
Musée National du
Louvre.

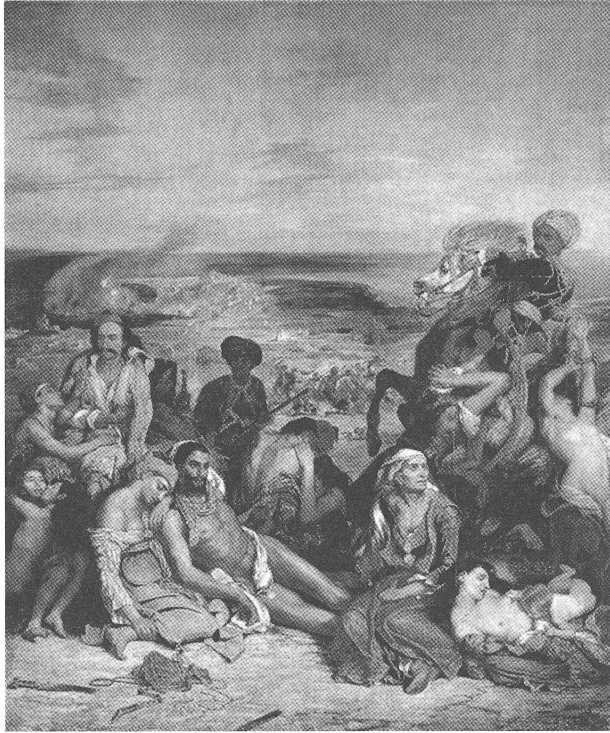


Abb. 2: Antoni Piotrowski, Das Massaker von Batak, 1892, Öl auf Leinwand, 183 × 283 cm, Sofia, Nationalgalerie für Ausländische Kunst, Foto: Todor Mitov 2007.

Qual und Leid auch ein ethnisches und rassisches, mithin ›griechisches‹ Aussehen zu verleihen.¹⁹ Es sind gerade die Rasse und die Ethnizität und weniger das Geschlecht oder das Setting, die sich bei Delacroix für die Authentizität und Aktualität seiner Darstellung verbürgen, um zugleich zu Chiffren der Andersartigkeit der Griechen kodiert zu werden. Im »Massaker von Chios« fungieren männliche wie weibliche Körper als Träger solch ›realistischer‹ Merkmale, und es ist das Zusammenspiel von Bekleidetsein und Nacktheit, welche Rasse und Ethnizität, aber auch Religion der Bildprotagonisten anzeigen.²⁰ Während spezifische Kleidung und Attribute wie etwa die rote Kappe, der griechische Farion, oder der Turban, welche die männlichen Figuren tragen, die ethnische und religiöse Differenz zwischen Griechen und Muslimen markieren, sind dunkleres Inkarnat und schwarze Haarpracht sichtliche Merkmale rassischer, mithin balkanischer Alterität. Die auf dem Boden kauernenden Griechen werden unabhängig von ihrem Geschlecht allesamt sexualisiert dargestellt. Doch sind ihre Körper nicht intakt, sondern von Gewalt gezeichnet und somit versehrt. Ob Geliebte oder Schwester, Mutter oder Greisin – sie alle sind halb oder ganz entblößt mit teilweise oder gänzlich zerrissenen Kleidern als Zeichen sexueller Gewalt. Aber auch der in der Mitte sich dem Blick geradezu lasziv darbietende männliche Körper, der mit seiner blutenden Seitenwunde an den aufgebahrten Christus gemahnt und mit seiner deutlich dunkleren Hautfarbe und dem bärtigen Gesicht jedoch ›griechische‹ Züge trägt, ist hochgradig homoerotisch aufgeladen. Die prekäre Grenze zwischen Gewalt und Sexualität wird jedoch in keiner anderen Figur so sichtbar wie in dem von einem muslimischen Reiter verschleppten Frauenkörper am rechten Bildrand. Seine vollkommene Nacktheit und die gefesselten Hände sind unmissverständliche Chiffren sexueller Gewalt, die für die Unterwerfung der als weiblich konnotierten Griechen unter dem männlich gedachten Islam steht. Noch handelt es sich bei der entführten Frau sprichwörtlich um eine Randfigur in diesem frühen Werk der Malerei des Balkanismus. Doch sollte diese im Zuge der sich formierenden panslawistischen Bewegung zum zentralen Topos des visuellen Balkanismus werden. Darauf wird abschließend noch einmal zurückzukommen sein.

19 Als »Zimmerbalkanist« bezeichne ich in Anlehnung an den »armchair orientalist«, den Zim-merorientalisten, jene Künstler und Bildermacher, die den Balkan nicht aus eigener Anschauung kannten. Neben Delacroix gehört hierzu etwa der britische Maler und Illustrator Richard Catoon Woodville, der vor allem eine Reihe an suggestiven Vorlagen für Holzstiche der illustrierten Presse geschaffen hat, die den Balkan zum Thema haben.

20 Joan Delplato: Dress and Undress: Clothing and Eroticism in Nineteenth-Century Visual Representations of the Harem. In: Marilyn Booth (Hg.): Harem Histories: Imagining Places, Living Spaces, Durham 2010, S. 261–289, verweist auf die Interferenz zwischen Bekleidetsein und Nacktheit als Chiffren der Differenz in der Konstruktion des ›orientalischen‹ Körpers.

Während Delacroix mit seinem Massaker-Bild auf die Darstellung von extremen menschlichen Zuständen und Affekten zielt, zeugt Piotrowskis Gemälde von forensischer Sachlichkeit und emotionaler Distanz zum Gewaltakt. Anders als Delacroix war der Pole ein Kenner der Region und zudem ein Künstler mit wissenschaftlichem Anspruch. Er begab sich persönlich an den Tatort, sprach selbst mit den Überlebenden des Massakers und ließ diese nicht zufällig vor dem fotografischen Apparat posieren, um gewissermaßen objektivierbare Vorlagen mit belastbaren Daten für sein Gemälde zu schaffen.²¹ Das Vorgehen von Piotrowski ist das des Ethnologen auf Feldforschung, der zugleich gewissenhafter Historiker und investigativer Journalist ist.²² Ganz im Sinne des Historismus konnte er allein auf diesem Weg ein glaubwürdiges Historienbild des Massakers entwerfen. Ein wichtiger Teil dieses Wahrheitsanspruches, wie Joan Delplato für Werke des Orientalismus feststellt, bestand in der Repräsentation von Informationen und Wissen, die für die Augenzeugenschaft des Autors und damit für die Objektivität seiner Darstellung bürgen.²³ Sein Wissen über Schauplatz und Tathergang des Massakers von Batak demonstriert Piotrowski in der Wiedergabe des topografischen Terrains und einiger Figuren, die er geradezu unverändert von seinen fotografischen Vorlagen auf die Leinwand überträgt. Ebenso wichtig ist die ethnografische Akribie, mit der die Gruppe der muslimischen Täter dargestellt ist, die genauso gut Studienobjekte der männlichen Kleidungssitten auf dem Balkan hätten sein können. Neben den toten, lediglich in weiße Gewänder gehüllten Frauenkörpern, die jegliche ethnische Merkmale entbehren, hebt sich die ethnografische Schilderung und damit die Ethnizität und Konfession der Täter als Essenz der Gewalt umso deutlicher ab. Exotische Kleidung, Turban und Kopftuch fungieren hier nicht nur als positivistische Chiffren, welche die Authentizität der Szene garantieren. Sie suggerieren zugleich die Andersheit des balkanischen Setting und ethnisieren gleichsam die Gewalt an den Frauen, die einer ganzen Ethnie und Religion, nämlich den ›Türken‹ überantwortet wird. Die auf dem Boden liegenden, teilweise entblößten oder gänzlich nackten weiblichen Leichen, allesamt hellhäutig, jung und schön, mit zerrissenen Kleidern, tragen unmissverständliche Zeichen von Vergewaltigung. Manche Körper sind gar gefesselt oder enthauptet, sodass sich das Morbide mit sadomasochistischen Assoziationen mischt. Die

21 Ausführlich zur Genese und Interpretation des Gemäldes siehe Martina Baleva: Das Bild von Batak im kollektiven Gedächtnis der Bulgaren. In: Baleva, Brunnbauer 2007 (wie Anm. 20), S. 33–47.

22 Piotrowski war neben seiner Tätigkeit als Historien- und Genremaler auch Zeichnerkorrespondent für eine Reihe europäischer illustrierter Zeitungen. Siehe dazu Baleva 2012 (wie Anm. 16), S. 167 f., sowie den Aufsatz von Dimităr G. Dimitrov: Antoni Piotrowski als Maler und Reporter. In: Baleva, Brunnbauer (wie Anm. 18), S. 56–69.

23 Joan Delplato: Multiple Wives, Multiple Pleasures: Representing the Harem, 1800–1875, London u. a. 2002, S. 25.

vergewaltigten und verstümmelten Frauenleiber stehen metonymisch für den kollektiven Körper der Bulgaren, der als weiblich und als durch den Islam missbraucht repräsentiert wird.

Es ist die explizite Darstellung und ostentative Veranschaulichung von sexueller Gewalt, die beide Massaker-Bilder auszeichnet und zugleich von Werken des Orientalismus mit ihrer Darstellung von als Erotik deklariert und damit impliziter sexueller Gewalt unterscheidet. Während im visuellen Balkanismus Sexualität in das Narrativ der rohen Gewalt eingebettet ist, deren Ort das Massaker ist, ist im visuellen Orientalismus Sexualität in das Narrativ der liebeizenden Erotik eingebunden, deren Ort der Harem ist. Damit werden dem Balkan und dem Orient auch unterschiedliche topografische Eigenschaften zugeschrieben. So steht der Harem für den segregierten, homogenen und geordneten Raum, der klar umrissen, von der Außenwelt abgeschirmt und somit intim, sicher und exklusiv ist. In Repräsentationen des Harems ist der Ort allein den Frauen vorbehalten, dort fehlt der männliche Protagonist. Seine Anwesenheit und Kontrollfunktion ist gerade durch seine Abwesenheit markiert. Reina Lewis merkt an: »As in Orientalist discourse, where the harem women's existence centers around the absent and controlling man, Orientalist paintings are organized by the needs of the absent and controlling Western viewer.«²⁴ Deshalb zeichnen sich Darstellungen des Harems zumeist durch Passivität aus und die darin situierten weiblichen Körper interagieren nur selten untereinander, so dass sich der Ort ›orientalischer‹ Sexualität uns als ein eingefrorenes Tableau erotischer Projektionen darbietet.²⁵

Der Ort des Massakers hingegen ist das offene Schlachtfeld, chaotisch, heterogen und ohne feste Umriss. Es ist ein unsicherer, verwüsteter, trostloser Ort, an dem das Weibliche der männlichen Gewalt schutzlos ausgeliefert ist. Massakerszenen sind umso mehr durch Aktivität gekennzeichnet und degradieren die dem Balkan zugeschriebene Sexualität zur bloßen triebhaften Interaktion. Für die Repräsentation eines sexualisierten Balkans ist die Anwesenheit des Mannes deshalb konstitutiv. Die Existenz der vergewaltigten Frau wird gerade in der Sichtbarkeit und gewaltsamen Unterwerfung durch den Mann bezeugt, der zugleich Abgrenzungsobjekt für den westlichen Betrachter ist. Was den sexualisierten ›weiblichen‹ Körper des Balkans schließlich von jenem des Orients unterscheidet, ist dessen Versehrtheit im Gegensatz zum intakten, mithin idealen Frauenkörper der ›Orientalin‹.²⁶

24 Lewis 1996 (wie Anm. 8), S. 112.

25 Ebd.

26 Zum Begriff des versehrten Körpers siehe Irmela Marei Krüger-Fürhoff: Der versehrte Körper. Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals, Göttingen 2001.

In ihrer Studie zur Repräsentation des Harems in England und Frankreich hat Joan Delplato auf den nationalen Unterschied in der Interpretation des Motivs hingewiesen. Während französische Darstellungen einen ausgesprochen erotischen Charakter aufweisen würden, lägen englische Künstler den Schwerpunkt auf die Wissenschaftlichkeit der Darstellung. Erstere – so die These Delplatos – seien an der Fetischisierung des weiblichen Körpers, des ihn umgebenden Luxus, mithin an dem Sinnlichen interessiert. Die ›wissenschaftlichen‹ Harem-Darstellungen indessen würden die handwerkliche Perfektion und Präzision in der Wiedergabe betonen, die eng an die mimetische Leistung der Fotografie, aber auch an die Ethnografie geknüpft sei.²⁷ Diese stilistische Unterscheidung lässt sich auf die Darstellungen des Massakers als sexualisierter Topos des visuellen Balkanismus übertragen. Delacroix' Bildfindung ist der sinnlichen Interpretation verpflichtet, während Piotrowski als Vertreter einer verwissenschaftlichten bzw. ethnografischen Ästhetik verstanden werden kann. Im visuellen Balkanismus verdankt sich diese stilistische Unterscheidung allerdings weniger nationalen Eigenheiten als vielmehr zeitlichen Entwicklungen. Als Romantiker bemüht sich Delacroix um die Darstellung eines möglichst breiten Spektrums von extremen physischen und psychischen Gefühlen samt sämtlichen erotischen Obertönen. Piotrowskis Massakerdarstellung steht dagegen im Zeichen des ästhetischen Positivismus der historistischen Malerei mit ihrem Projekt der mimetischen Nachahmung, in der der Balkan als pathologischer Fall von Sexualität geschildert wird.

Unabhängig von solchen stilistischen Dichotomien und historischen Unterschieden haben Darstellungen des Massakers eines gemeinsam, das den visuellen Balkanismus auszeichnet: In den westlichen Entwürfen des Balkans geht es nicht um versöhnende Sinnstiftung, sondern um das leidvolle Scheitern durch rohe Brutalität, das im Motiv des Massakers seinen Niederschlag findet. Was dem Massaker seine spezifisch ›balkanischen‹ Züge verleiht, ist dessen Repräsentation als sexueller Gewaltakt. Irvin Cemil Schick hat darauf hingewiesen, dass in westlichen Berichten und Repräsentationen von nationalen Konflikten auf dem spätosmanischen Balkan eine auffällige Verschränkung von Sexualität und Gewalt zu beobachten ist.²⁸ Ihm zufolge fußen visuelle wie literarische Darstellungen von Konflikten in der Region auf der Grundlage einer bereits existierenden kulturellen Matrix aus geschlechtlichen und sexuellen Stereotypen, die für die Ziele westlicher politischer Agenden – insbesondere im Philhellenismus – mobilisiert wurden.²⁹ Die ständige Aktualisierung dieser Matrix lässt sich für die panslawische Sache seit den 1860er Jahren, für die bulgarische Causa im Fall der »Bulgarian Horrors«,

27 Delplato 2002 (wie Anm. 23), S. 25.

28 Irvin Cemil Schick: Christian Maidens, Turkish Ravishers: The Sexualization of National Conflict in the Late Ottoman Period. In: Amila Buturović, Ders. (Hg.): Women in the Ottoman Balkans. Gender, Culture and History, London u. a. 2007, S. 273–305.

29 Ebd., S. 273, 295.

später für den Aufstand in Makedonien 1903 und sodann – wiewohl unter umgekehrtem Vorzeichen – für die Jugoslawien-Kriege der 1990er Jahre beobachten.

Die vergewaltigte Frau als sexualisierter Typus des visuellen Balkanismus

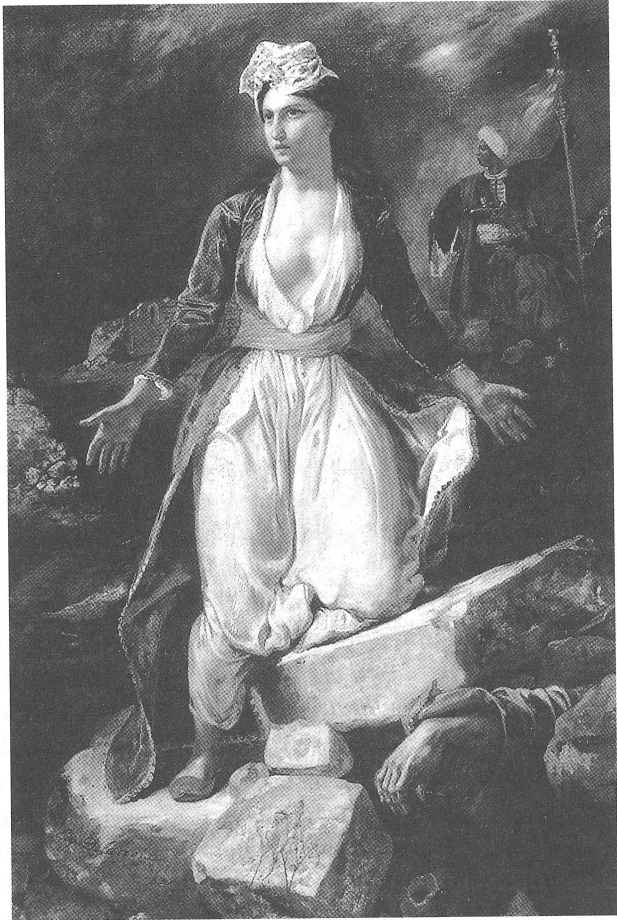
Die explizite Darstellung von sexueller Gewalt und der versehrte weibliche Körper spielen in der Allegorisierung der Balkanvölker eine zentrale Rolle. Eines der geläufigsten allegorischen Verfahren in der bildenden Kunst ist das der Personifikation, die der Verkörperung von abstrakten Begriffen, Ideen und Idealen zumeist durch weibliche Figuren bedarf.³⁰ Der allegorische Körper transportiert neben dem Konzept von Weiblichkeit auch solche von Rasse und Ethnizität sowie Raum- und Wertvorstellungen, wie in den Ausführungen zum Motiv des Massakers deutlich wurde. Dies gilt im gleichen Maße für die allegorische Repräsentation der Völker des Balkans, deren Personifizierung stets über die Darstellung von weiblichen Körpern erfolgte. So wird dem Balkan in visuellen Darstellungen das Geschlecht des allegorischen Körpers eingeschrieben und dieses ist allein weiblich. Die allegorischen Repräsentationen der Balkanvölker stehen damit ganz in der Tradition von Allegorien ihrer westlichen Pendanten wie der Germania, Britannia, Francia (Marianne), Austria oder Helvetia, die allesamt als weibliche Personifikationen konzipiert sind. Auch Griechenland, Herzegowina, Montenegro und Bulgarien haben alle ihre visuellen allegorischen Entsprechungen als weibliche Körper von Seiten westlicher Künstler erhalten. Doch ist da ein entscheidender Unterschied: Die weibliche Allegorie eines jeden Balkanvolkes ist keine apollinische und majestätische Frauengestalt, die selbstbewusst und stolz ihre Nation verkörpert wie der walkürenhaft wehrhafte Typus der Germania, die phallisch konnotierte Freiheit der Vereinigten Staaten oder die französische Marianne, die als feierlich drapierte Frau mit Helm und Schild an die antike Minerva gemahnt.³¹ Sie ist auch nicht jene kämpferische, dynamische, mithin emanzipierte Frauengestalt von Eugène Delacroix, der die Französische Republik als dionysische Freiheitsallegorie mit entblößter Brust, phrygischer Mütze, Fahne und Flinte entwarf.³²

30 Siehe dazu Sigrid Schade et al. (Hg.): *Allegorien und Geschlechterdifferenz*, Köln u. a. 1994.

31 Zu Germania siehe etwa Bettina Brandt: *Germania und ihre Söhne: Repräsentationen von Nation, Geschlecht und Politik in der Moderne*, Göttingen 2010. Zur Freiheitsstatue siehe den erhellenden Aufsatz von Margaret Iversen: *Monuments, Maidens and Memory. Der Fall der Freiheitsstatue*. In: Schade et al. 1994 (wie Anm. 30), S. 127–136; Zur französischen Marianne siehe die einschlägige Studie von Maurice Agulhon: *Marianne into Battle. Republican Imagery and Symbolism in France. 1789–1880*, Cambridge 1981.

32 Iversen 1994 (wie Anm. 31), S. 128.

Abb. 3:
Eugène Delacroix,
Das sterbende
Griechenland auf
den Trümmern von
Messolonghi, 1826,
Öl auf Leinwand,
209 × 147 cm,
Bordeaux, Musée des
Beaux-Arts.



Nina Athanassoglou hat gezeigt, dass Delacroix' »Freiheit« formal und inhaltlich der kurz zuvor entstandenen Allegorie Griechenlands entstammt,³³ doch hat der französische Maler die balkanische Volksallegorie als das ›Andere‹ des europäischen Selbst entworfen und damit die ›weiblich‹ Andere mit der ›ethnisch‹ Anderen

33 Nina Athanassoglou-Kallmyer: Delacroix zwischen »Griechenland« und »Die Freiheit«. Anmerkungen zur politischen Allegorie im Frankreich der Restaurationszeit. In: Stefan Germer, Michael Zimmermann (Hg.): Bilder der Macht. Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts, München u. a. 1997, S. 257–266. Die Autorin stützt ihre These auf die Untersuchung von Héléne Toussaint, die den Ursprung beider Bilder auf eine Serie von Zeichnungen zum griechischen Aufstand aus den Jahren 1821/22 zurückführt. Diese gemeinsame Quelle verdeutlicht nach Athanassoglou den formalen und inhaltlichen Zusammenhang zwischen beiden Allegorien, wobei die »Freiheit« als Erweiterung von »Griechenland« zu verstehen ist.

verknüpft.³⁴ Zwar tritt uns »Das sterbende Griechenland auf den Trümmern von Missolonghi« (Abb. 3) noch als würdige, jedoch vergewaltigte Frau entgegen, deren verzweifelte Lage ihr ins tränenüberströmte Gesicht geschrieben steht und in der entblößten Brust als Zeichen sexueller Gewalt zum Ausdruck kommt. Die junge, schöne und hellhäutige Frau in volkstümlich ›griechisch‹ anmutender Tracht, mit dunklen Augen und Haaren kniet auf den antiken Ruinen, unter denen menschliche Gliedmaßen begraben liegen. Es ist der Arm eines Mannes, der nicht mehr in der Lage ist, seine Frau vor der Vergewaltigung, mithin sein Volk und Territorium vor der gewaltsamen Penetration zu verteidigen. Mit ihren ausgestreckten Armen verweist die weibliche Figur auf ihre Not und fleht um Rettung, doch haftet dieser Geste eine Ambivalenz an, die zwischen Hilferuf und Hingabe changiert. Vom Siehe-her-Aufruf zur Nimm-mich-Aufforderung ist es nur ein schmaler Grad und beide richten sich an den ›Westen‹, der durch die Blickrichtung der Frau suggeriert wird. Ihre Augen sind nach links gerichtet, dahin, wo der eurozentrischen Kartografie zufolge sich auch der geografische Westen befindet.³⁵ Von dort erhofft sich die schutzlose Griechin Befreiung vom ›orientalischen‹ Despotismus, der sich rechts von ihr und damit im Osten über die demolierten Stadtmauern Missolonghis als schwarzhäutiger Mann mit Turban, Kaftan und Pluderhosen erhebt. Hautfarbe und Kleidung sind auch hier Differenzmarker von Rasse und Ethnizität, die jeweils dem vergewaltigenden männlichen und dem geschändeten weiblichen Körper eingeschrieben sind. Mithin wird die Unabhängigkeitsbewegung der Griechen gegen die Osmanen als sexuelle Dominanz des männlichen über das weibliche Geschlecht repräsentiert, wenngleich Delacroix den eigentlichen Vergewaltigungsakt der Imagination des Betrachters überantwortet.

Die allegorischen Körper der slawischen Balkanvölker sind ebenfalls weiblich, jedoch in explizite Szenen von Entführung und Vergewaltigung eingebunden, die an der Grenze zur visuellen Ethnopornografie angesiedelt sind.³⁶ Nach Christian

34 Hingewiesen auf diese Verknüpfung haben Sigrid Schade, Monika Wagner, Siegrid Weigel: Allegorien und Geschlechterdifferenz. Zur Einführung. In: Dies. 1994 (wie Anm. 30), S. 1–10, hier S. 6.

35 Die ideologische Rhetorik des Gemäldes bekommt im Augenblick, als dieser Aufsatz niedergeschrieben wird, eine bemerkenswerte Aktualität im Zuge der sich zuspitzenden Griechenlandkrise, wiewohl der aktuelle politische Diskurs durch den Rollentausch der Geschlechter gekennzeichnet ist. Siehe etwa den Artikel mit dem selbstredenden Titel Alexis und Angela. In: Der Spiegel 26/20. Juni 2015, S. 16–23, verfasst von Julia Amalia Heyer, Katrin Kuntz, René Pfister, Mathieu von Rohr und Christoph Schult. Die Autoren beschreiben das Verhältnis zwischen Griechenland und Deutschland als einen sozial ungleichen Flirt zwischen einem armen Mann (Alexis Tsipras) und einer reichen Frau (Angela Merkel). Während die griechische Männlichkeit mit den femininen Zügen des unterlegenen ›Anderen‹ ausgestattet ist, wird die deutsche Weiblichkeit maskulin konnotiert als der überlegene ›westliche‹ Retter in der Not.

36 Seltener wird die südslawische Frau als Heroine dargestellt. Meines Wissens existieren hierfür nur wenige Beispiele, darunter zwei von der Hand des mährischen Professors an der Prager

Hansen, Catherine Needham und Bill Nichols sind Ethnografie und Pornografie strukturell verwandt, insofern es sich bei beiden um Diskurse der Dominanz handelt. Doch während die Autoren Ethnografie als Bereich der grenzenlosen Beobachtung beschreiben, in der sich die Dominanz in der *Kenntnis* vom ›Anderen‹ manifestiert und damit ein Bereich des triumphierenden Wissens über das ›Anderere‹ ist, sei Pornografie der Bereich, in dem sich die Dominanz im *Besitz* des ›Anderen‹ äußert, eine Welt des grenzenlosen Triebs.³⁷ In keinem anderen Typus des visuellen Balkanismus ist die Verschränkung beider Bereiche – der Ethnografie und der Pornografie – so offensichtlich wie in der Entführung respektive Vergewaltigung des weiblichen Körpers. Seit Delacroix' »Massaker auf Chios« ist dies das ubiquitäre Narrativ des stereotypen Denkens über den Balkan und dessen symbolische Fassung. Die Entführungs- und Vergewaltigungs Allegorien der christlichen Balkanvölker folgen der üblichen sexuellen Metaphorik des visuellen Balkanismus, in dem der Balkan als ein missbrauchter Frauenkörper imaginiert wird.

Das Ineinandergreifen von ethnografischer Kenntnis und sexueller Beherrschung des ›Anderen‹ als Diskurs der Dominanz soll abschließend an zwei emblematischen Werken des visuellen Balkanismus aufgezeigt werden, die als Propagandawerke im Kontext der panslawistischen Bewegung und des Russisch-Osmanischen Krieges 1877/78 entstanden sind: Jaroslav Čermák's »Entführung einer Herzegowinerin«³⁸ und die Vergewaltigungsszene von Konstantin Makovsky »Bulgarische Märtyrer«. Beide Gemälde rekurrieren auf Konflikte mit konkreter Zeitlichkeit und Geografie und in beiden ist die Verschränkung von Ethnografie und Pornografie rhetorisches Mittel der Repräsentation der christlichen Balkanvölker. Nicht zufällig zählt Irvin Cemil Schick die Entführungsszene von Jaroslav Čermák zu den Over-the-top-Bildern der Ethnopornografie mit ihrer ostentativ

Akademie, Franz Zveřina. Die nach seinen Vorlagen publizierten Holzstiche stellen die herzegowinische Frau mit durchaus heldenhaften Zügen aus. Näheres zu beiden Blättern samt Abbildungen in Baleva 2012 (wie Anm. 16), S. 116 f. sowie Abb. 70 und 71. Auch die montenegrinische Frau wird gelegentlich zur Kämpferin stilisiert, siehe dazu ebd., S. 82 ff. sowie Abb. 28.

37 Christian Hansen, Catherine Needham, Bill Nichols: Pornography, Ethnography and the Discourses of Power. In: Bill Nichols: Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary, Bloomington IN 1991, S. 210–228, hier S. 212, 218. Zum Begriff »Ethnopornografie« siehe auch die Online-Publikation von Neil L. Whitehead, Peter Sigal (Hg.): Ethnopornography, ohne Ort und Jahr, (<https://www.academia.edu/169099/Ethnopornography>, letzter Zugriff 23. Juni 2015). Speziell zum Balkan siehe den unpublizierten Aufsatz von Tomislav Z. Longinović: Ethnic Pornography in the Balkans: National Identity as S/M, der mir freundlicherweise, allerdings kurzfristig vom Autor zu Verfügung gestellt wurde, sodass dessen Erkenntnisse nicht mehr in die hier dargelegten Überlegungen einfließen konnten.

38 Dass solche Bildmotive nicht nur ideologisch verbrämt waren, sondern auch einen Kunstmarkt bedienten, zeigt sich an einer kleineren Replik der Entführung, die unter dem Titel »Entführung einer Montenegrinerin« bekannt ist. Ausführlich zur Konvertierbarkeit des Motivs und der unterschiedlichen ethnischen Zuschreibung siehe Baleva 2012 (wie Anm. 16), S. 144 ff.

zur Schau gestellten sexuellen Gewalt in einem ethnisierten Setting (Abb. 4).³⁹ Der in seiner schutzlosen Nacktheit dem Blick des Betrachters ausgelieferte Frauenkörper wird durch die laszive Pose als sexuell unanständig konnotiert. Zugleich erlaubt die Darstellung des nackten Frauenkörpers, wie Joan Delplato für den Typus der orientalistischen Odaliske feststellt, seine visuelle Beherrschung durch das sehende Subjekt.⁴⁰ Die Betrachtung ist hier gleichsam Eroberung und der Sehakt ist gleichsam ein Vergewaltigungsakt, der männlich und weiß codiert ist.

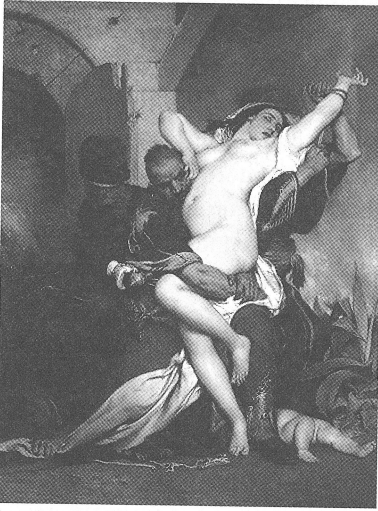


Abb. 4:
Jaroslav Čermák, Entführung einer Herzegowinerin, 1861, Öl auf Leinwand, 250 × 190 cm, New York, Dahesh Museum.

In Čermáks Gemälde potenziert sich die Eroberung des vergeschlechtlichten und ethnifizierten ›Anderen‹ im gewaltsamen Ergreifen des strahlend weißen Körpers durch den muskelprotzenden Griff des dunkelhäutigen Mannes, der seinen kahlgeschorenen Kopf gegen den Frauenleib presst. Die technische Perfektion, mit der die Wiedergabe der körperlichen Interaktion gewissermaßen als pornografische Aktstudie erfolgt, korrespondiert mit der Präzision der Darstellung von Kleidung und Attributen, die den sexuellen Gewaltakt ethnisieren und durch die prominente Platzierung des Kruzifixes im Bildvordergrund religiös wenden. Der Kontrast zwischen hellem und dunklem Inkarnat markiert die geschlechtliche Differenz, die wiederum auf die Körper zurückstrahlt, um sie gleichsam zu rassifizieren, zu konfessionalisieren und ihnen bestimmte Konzepte von Weiblichkeit und Männlichkeit einzuschreiben. Der weiße und schöne, sich lasziv dem Blick hingebende junge Frauenleib, der in seiner Pose an den gekreuzigten Christus, mithin an das christliche Opfer gemahnt, steht metaphorisch für den schamlosen, jedoch leidenden Körper der christlichen Herzegowina, die, flankiert von den toten Körpern des Säuglings und Ehemannes,

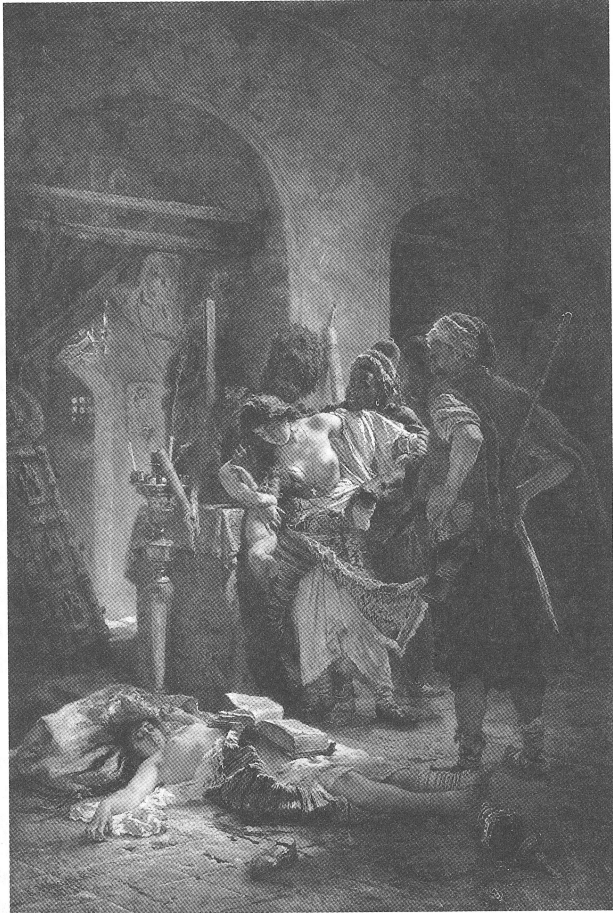
39 Schick 2007 (wie Anm. 28), S. 289.

40 Delplato 2002 (wie Anm. 23).

als heiliger Mutterleib konnotiert ist. Der schwarze und kraftstrotzende, mithin als hypersexuell konnotierte Männerkörper wird als der islamische Eroberer metaphorisiert, der das Sakrileg begeht, in dem er den heiligen Boden entweiht.

Die rhetorische Figur des islamischen Sakrilegs gegen den Balkan als entweihter christlicher Boden, der vom geschändeten Frauenleib verkörpert wird, hat in der Allegorie Bulgariens von Konstantin Makovsky seinen emblematischen und zugleich obszönsten Niederschlag in der Malerei gefunden (Abb. 5). Umso bemerkenswerter ist, dass der bulgarisch- und russischsprachige Wikipedia-Eintrag zum Lemma »Sakrileg« mit Makovskys Gemälde illustriert sind.⁴¹ Vom lateinischen

Abb. 5:
Konstantin E.
Makovsky, Bulgarische
Märtyrer, 1877,
Öl auf Leinwand,
207 × 141 cm, Minsk,
Nationalgalerie der
Republik Weißruss-
land.



41 Siehe die entsprechenden Wikipedia-Einträge zum bulgarischen Begriff »Светотатство« bzw. zum russischen »Святотатство«: <https://bg.wikipedia.org/wiki/Светотатство>; <https://ru.wikipedia.org/wiki/Святотатство> (Letzter Zugriff: 27. Juni 2015).

»sacrilegium« für »Tempelraub« entlehnt, bezeichnet der Begriff ein Vergehen gegen Heiliges wie die Entweihung heiligen Bodens oder heiliger Sachen durch Raub, Schändung oder Missbrauch, aber auch ein Angriff auf geweihte Personen.⁴² So situiert Makovsky den sexuellen Übergriff dreier Männer auf eine Frau mit Kind, die unmissverständlich auf die Mutter Gottes rekurriert, im Inneren einer verwüsteten christlich-orthodoxen Kirche. Während der an der schwarzen Fellmütze zu erkennende Tscherkesse gerade im Begriff ist, das nackte Kind der Mutter zu entreißen, wird diese von einem lüsternen schwarzhäutigen Mann gewaltsam entkleidet. Eine weitere junge und hellhäutige Frau liegt in einer Blutlache tot auf dem Boden und trägt alle Anzeichen von Vergewaltigung. Ein dritter schwerbewaffneter Mann mit hochgekrempeelten Ärmeln schaut in erwartungsvoller Haltung und mit zynischem Grinsen der Misshandlung zu. Als Rückenfigur konzipiert fungiert er als ambivalentes Abgrenzungsobjekt für den Betrachter, der hier als sehendes Subjekt gleichsam verdoppelt wird. Ethnografie und Pornografie gehen auch in diesem Bild Hand in Hand. Täter und Opfer werden als das vergeschlechtlichte, ethnifizierte und rassifizierte ›Andere‹ entworfen, das durch das Setting der orthodoxen Kirche auch religiös verortet wird. Bulgarien als entweihter christlicher Boden, für den die vergewaltigte Mutter metonymisch steht, hat einen weiblichen, geschändeten Körper. Dieser ist gekleidet in volkstümlich anmutender, jedoch gewaltsam vom Leib gerissener Tracht, die im Zusammenspiel mit den pechschwarzen und zerzausten Haaren, die in hemmungslosen quasi undisziplinierten Strähnen auslaufen, das Opfer zu einem wilden, mithin ethnisch minderwertigem Wesen degradieren.⁴³ Die exakte Schilderung von männlicher Kleidung und Attributen wie Turban, Fez oder Fellmütze ethnisieren auch die Vergewaltiger und diffamieren sie zu animalisch triebhaften Wesen, die wiederum für den Islam respektive ›Türken‹ stehen. Das gegen die christliche Orthodoxie begangene Sakrileg seitens des Islams wird hier auf die bulgarische Nation projiziert, um als visuelles Argument für die Befreiung Bulgariens durch die Schutzmacht der Orthodoxie von den frevelhaften ›türkischen‹ Händen zu dienen.

Schlussüberlegungen

Der visuelle Balkanismus als Teil eines kulturellen Gesamtdiskurses über den Balkan metaphorisiert den Gegenstand seines Interesses ebenso wie der Orientalismus mehrheitlich als »weiblich«. Was den visuellen Balkanismus vom Orientalismus

42 Siehe den deutschsprachigen Eintrag unter <https://de.wikipedia.org/wiki/Sakrileg> (Letzter Zugriff: 27. Juni 2015).

43 Zur »Disziplinierung« des Haars in allegorischen Darstellungen am Beispiel der amerikanischen Freiheitsstatue siehe Iversen 1994 (wie Anm. 31), S. 131.

unterscheidet, ist dessen spezifischer Entwurf von Weiblichkeit, die im Körper der entführten, vergewaltigten und verstümmelten, mit einem Wort versehrten Frau symbolisch gefasst wird. Für den Orientalismus dagegen ist der unversehrte und intakte Frauenkörper konstitutiv.⁴⁴ Die Verschränkung von Gewalt und Sexualität ist allerdings kein alleiniges Merkmal des visuellen Balkanismus, sie ist auch Teil des Orientalismus-Diskurses. Doch während sexuelle Gewalt im Orientalismus implizit ist, ist sie im Balkanismus expliziter Darstellungsgegenstand. Die Frage nach der Differenz zwischen Balkanismus und Orientalismus als bildgeschichtliche Kategorien ist deshalb keine Frage nach den unterschiedlichen geschlechtlichen Zuschreibungen des jeweiligen Raums und seiner Essentialisierung, sondern nach dem Grad und der Quantität der sexuellen Beherrschung des Frauenkörpers durch den Mann, die in Werken des visuellen Balkanismus ostentativ zur Schau gestellt wird. Die rhetorische Figur eines derart sexualisierten Balkans ist das sensations-trächtige Motiv der Ethnopornografie, in dem ein Volk jeweils zum Metonym für den universellen Vergewaltigten und zum universellen Peiniger wird. Die symbolische Identität von versehrtem Frauenkörper und entweihtem Territorium wird sowohl im Motiv des Massakers als sexualisierter Topos als auch im Motiv der vergewaltigten Frau als sexualisierter Typus des visuellen Balkanismus konsequent durchdekliniert. Dem Balkan wird dabei die topografische Eigenschaft des blutigen Bodens des Massakers sowie der vergeschlechtlichte Typus der gewaltsamen Entführung bzw. Vergewaltigung zugeschrieben.

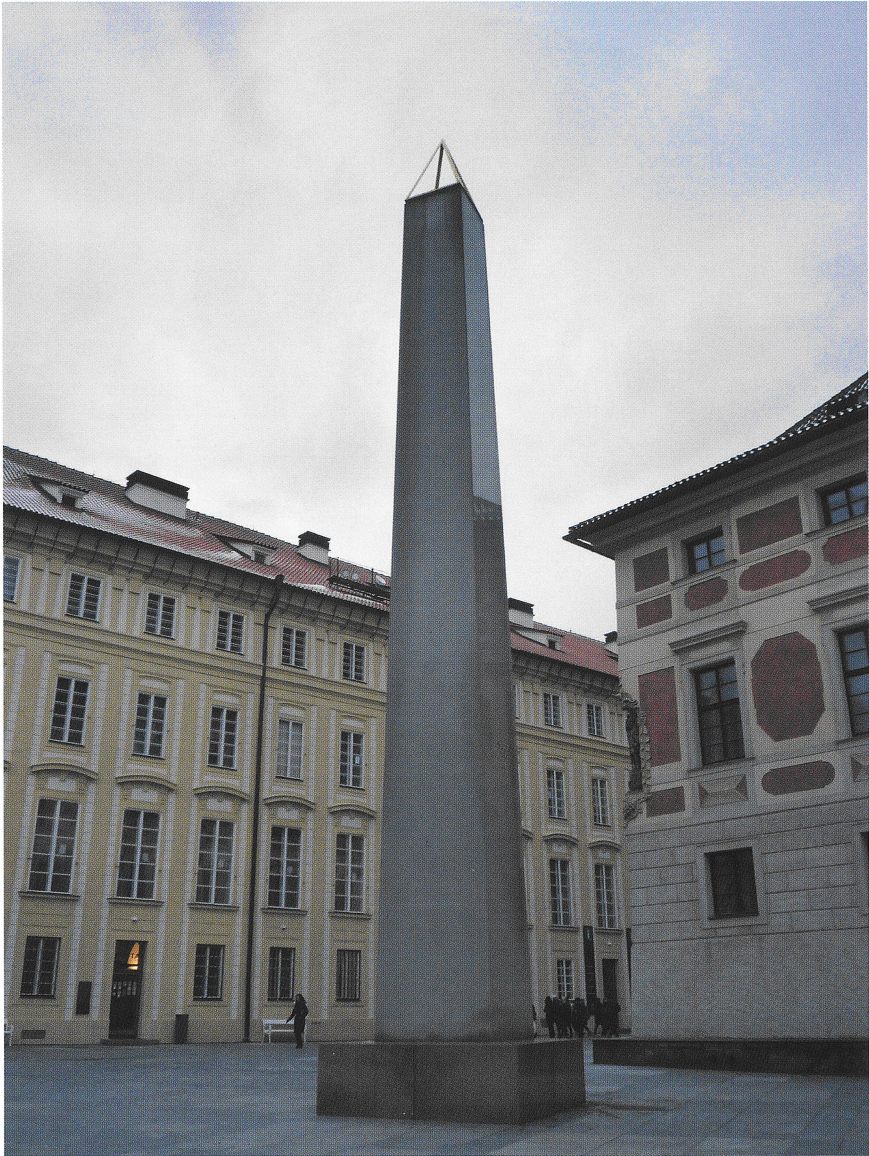
Sexualisierte europäische Vorstellungen vom Balkan haben im Dienste politischer Agenden einen ganzen Korpus von ethnopornografischen Bildern hervorgebracht, die die Region in unmissverständlichen geschlechtlichen und sexualisierten Kategorien beschrieben haben. Diese dienten nicht zuletzt der Konstruktion räumlicher Differenzen. Eine derart konstruierte Geografie der Kontraste habe – so Schick – Europa dazu verholten, sich im Zuge einer forcierten geografischen Expansion als dominierende Macht zu verorten.⁴⁵ Ethnografie und Pornografie als Diskurse der Dominanz über das ›Andere‹ verhalten dazu, jene fiktionalen

44 Die Bedeutung des unversehrten weiblichen Körpers im Orientalismus manifestiert sich insbesondere im Sklavenmarkt, der neben dem Harem bzw. dem ›orientalischen‹ Bad und der Bauchtänzerin zu den wichtigsten Motiven der Repräsentation des ›Orients‹ gehört. Die Überprüfung des körperlichen Zustandes von Sklavinnen durch den männlichen Käufer bzw. Blick wie etwa der Zähne ist das wohl markanteste Zeichen dafür. Siehe etwa das Gemälde von Jean-Léon Gérôme: Sklavenmarkt, 1866, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown MA. Zum Motiv des Sklavenmarktes aus gendertheoretischer Sicht siehe etwa Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Sklavenmarkt in Kairo. Zur Verkörperung verleugener Erinnerung in der Malerei des Orientalismus. In: Franziska Frei Gerlach et al.: KörperKonzepte/Concepts du corps. Interdisziplinäre Studien zur Geschlechterforschung, Münster 2003, S. 101–120.

45 Irvin Cemil Schick: *The Erotic Margin. Sexuality and Spatiality in Alteritist Discourse*, New York u. a. 1999.

Frauenkörper zu entwerfen, die als Negativfolie für die Entfaltung der eigenen, männlich und weiß kodierten Identität instrumentalisiert wurden.

Die ästhetische Repräsentation von ostentativer sexueller Gewalt diente schließlich der Konstruktion und Dämonisierung des Islams als Feind der balkanischen Nationen, welche es durch den ›zivilisierten‹ weißen Mann zu befreien galt. Verkörpert wurde der Islam dabei vom ›türkischen‹ Vergewaltiger der balkanischen Frau, deren versehrter Körper metaphorisch für den christlichen Balkan stand. Die Zerstörung ihrer sexuellen Integrität ist Sinnbild für die gewaltsame territoriale Eroberung und Beherrschung des Balkans durch die Osmanen. Doch Gewalt gegenüber Frauen stellt gleichsam auch Männlichkeit in Frage. Denn die Kontrolle über den weiblichen Körper und seiner Grenzen sowie deren Verteidigung ist diesem heteronormativen Diskurs zu Folge schließlich einzig und allein männlich. Weibliche Grenzen – körperliche wie psychologische – müssen demnach gewaltsam behalten werden, um die dominante maskuline Agenda aufrechtzuerhalten. Der visuelle Balkanismus ist ebenso wie der Orientalismus ein integraler Bestandteil dieser Agenda.



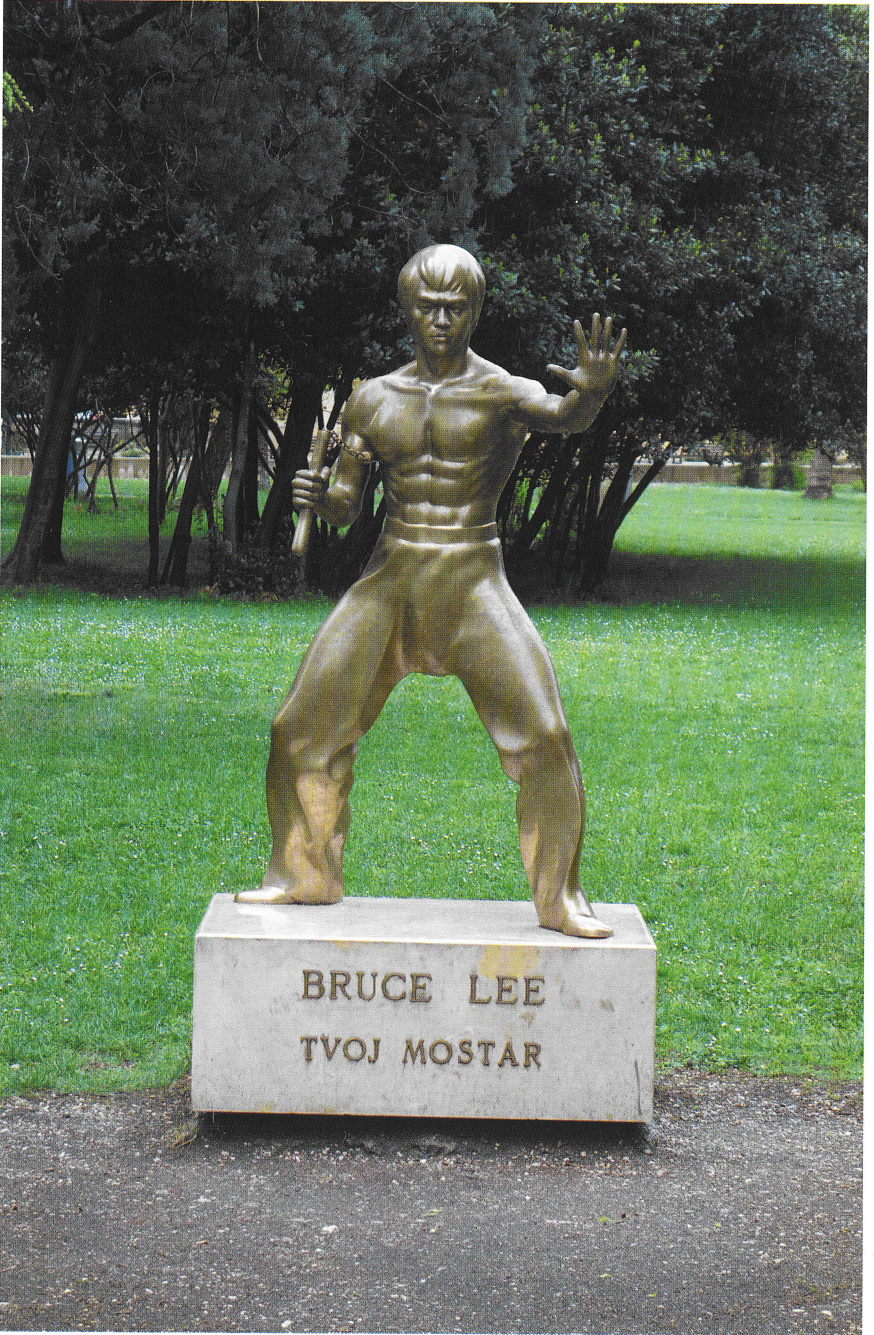
Tafel I: Jože Plečnik, Der Obelisk im dritten Hof des Hradschin, Prag, 1923–1928,
Foto: Tanja Zimmermann.



Tafel II: Jože Plečnik, Die Stiertreppe im dritten Hof des Hradschin, Prag, 1922, Foto: Tanja Zimmermann.



Tafel III: Tome Adžievski, Prometheus bzw. das Denkmal für die gefallenen Helden Makedoniens, Skopje, 2012, Foto: Tanja Zimmermann.



Tafel IV: Ivan Fijolić: Denkmal für Bruce Lee, Mostar (Bosnien-Herzegowina), 2005, Foto: Dan Grover, 2014.



Tafel V: »Krieger zu Pferd«. Im Hintergrund links die Hauptpost, Skopje,
Foto: Nada Boškowska.



Tafel VI: Denkmal Zar Samuils. Im Hintergrund die neuen Fassaden, mit denen die alten sozialistischen Bauten versehen wurden, Skopje, Foto: Nada Boškovska.



Tafel VII: Alexander mit seiner Mutter Olympia. Im Hintergrund die monumentale Statue Philip II., Skopje, Foto: Nada Boškovska.



Tafel VIII: Triumphbogen, Skopje, Foto: Nada Boškowska.