

Frauen in Sanaa: öffentliche Präsenz und mediale Repräsentation¹

Irina Linke

Keywords:

visuelle Kultur;
Feldforschung;
Jemen;
Performance;
sozialer Raum;
Gender; mediale
Repräsentation;
Un-/Sichtbarkeit;
Gesicht;
Übersetzung

Zusammenfassung: Ein explosionsartiger Anstieg der Mediennutzung (ausländisches Satellitenfernsehen, ein eigener nationaler Satellitenkanal sowie Foto- und Videopraxen) verändert nicht nur die "Öffentlichkeit", sondern den lokalen sozialen Raum in einem speziellen global-lokalen Spannungsfeld insgesamt.

In diesem Artikel wird gezeigt, wie Frauen in der Hauptstadt des Jemen Fernsehen und andere Bildmedien strategisch nutzen, indem sie entlang der Grenzen von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit die geschlechterspezifischen sozialen Räume ihrer Lebenswelt verändern. Medienbilder eröffnen als Teil der Lebenswelt der Akteure (Blick-) Räume und ermöglichen (Blick-) Kontakte. Die Blicke prägen den sozialen Raum und spielen bei der wechselseitigen Konstitution von Räumen und Körpern eine Rolle. Dies wird sowohl auf der performativen als auch auf der diskursiven Ebene verhandelt.

Die vorgestellte Fallstudie ist Teil eines Forschungsprojekts, das auf einem einjährigen Feldaufenthalt, Feldnotizen und 45 Stunden audiovisuellem Material beruht. Anhand der Diskurse der jungen Frauen über eigene Bilderpraxen wird nachvollzogen, wie sie die "Gefährdung" einer gesellschaftlichen Ordnung durchbuchstabieren, wie sie ihr Interesse an Veränderung artikulieren und welche strategischen Überlegungen sie anstellen, um "sichtbar" zu werden. Dabei verweist der Beitrag auf kulturell unterschiedliche Lesarten dessen, was man sehen kann.

Inhaltsverzeichnis

- [1. Inszenierung](#)
- [2. Einführung des Fernsehens im Jemen](#)
- [3. Bilder im Islam](#)
- [4. Soziale Räume und die Bühne der Frauen](#)
- [5. Einbettung der Studie und Vorgehensweise](#)
- [6. Gespräche über Frauenbilder: empirische Analysen](#)
- [7. Resümee](#)

[Literatur](#)

[Zur Autorin](#)

[Zitation](#)

1 Dieser Artikel ist die überarbeitete Version eines Vortrags während des Symposiums "Geschichte und Gegenwart im Dialog sozialer Identitäten: Überlieferung, Übersetzung, Zukunft". Es fand vom 29. Juni bis 2. Juli 2006 im Evangelischen Studienwerk Villigst statt und war ein Kooperationsprojekt zwischen Villigst, dem Graduiertenkolleg *Interkulturelle Kommunikation – Interkulturelle Kompetenz* (Kulturwissenschaftliches Institut Essen und Professur Interkulturelle Kommunikation an der Philosophischen Fakultät der TU Chemnitz, gefördert von der Hans-Böckler-Stiftung), dem Graduiertenkolleg *Neuer Humanismus in der Epoche der Globalisierung – Ein interkultureller Dialog über Kultur, Menschheit und Werte* (Kulturwissenschaftliches Institut Essen) und dem Promotionsstudiengang *Literaturwissenschaft* an der Universität München. In den Vortrag waren Fotos (Standbilder aus gefilmtem Material) und Filmausschnitte eingebunden, die im Folgenden um der Anonymisierung willen nicht wiedergegeben werden. An dieser Stelle möchte ich sowohl den jemenitischen Gesprächspartner/innen als auch Prof. Jürgen STRAUB und Dr. Carlos KÖLBL für ihre Unterstützung und Inspiration herzlich danken.

1. Inszenierung

Eine Beobachtung: Uniabschlussfeier des Studiengangs Bibliotheks- und Informationswissenschaft im großen Saal des "Jemenitischen Kulturzentrums" in Sanaa². Auf der Bühne stehen alle Absolvierenden in schwarzer akademischer Robe mit Barett, links die Männer, rechts die Frauen. Circa die Hälfte sind Frauen beziehungsweise Mädchen³. Nur drei der Absolventinnen tragen keinen Gesichtsschleier. Ich weiß nicht, ob all diejenigen, die hier den Gesichtsschleier tragen, ihn auch an der Universität getragen haben. Vielleicht tragen einige ihn hier wegen der vielen Fotoapparate und Videokameras, die von Familienmitgliedern und Freund/innen bei dieser Gelegenheit benutzt werden. Auch ein Team des Fernsehens filmt, ein Moderator des Fernsehens hält die Laudatio. Es gibt Dekor mit Blumen, das Saallicht wird zur Lichtorgel. Die Absolvierenden waren zu den Klängen von VANGELIS' "Conquest of Paradise"⁴ in den Saal eingezogen, während weiße Partikelchen aus Spraydosen auf sie regneten. Während der Zeremonie wird jeder Absolvent und jede Absolventin mit Namen nach vorne gerufen und an einer ganzen Reihe von Herren – Vätern, Professoren und Direktoren – vorbeigeschleust, deren Hände geschüttelt werden sollen. Von irgendeiner dieser Hände – es geht nach dem Reihumprinzip – bekommt jede und jeder einzelne unter Fotoblitze gewitter eine Urkunde überreicht. Während einige der Absolventinnen die Hände ungeniert schütteln, meistern andere die Situation mit Handschuhen. Wieder andere vermeiden das Händeschütteln.⁵ [1]

Die Gestaltung dieses Ereignisses und seine Dokumentation mit zahlreichen Kameras sind nicht getrennt voneinander denkbar, das heißt die Erzeugung von Bildern dieser kulturellen Performance ist für die Wirkung des Ereignisses unerlässlich. Ich selbst filmte für eine feiernde Familie und bewegte mich filmend überall im Saal. Sicherlich fiel ich als Ausländerin auf, doch auch mein Filmen war in dieser Situation, in der das Bilder-Machen integraler Bestandteil war, aufgehoben. [2]

2 Sanaa ist die Hauptstadt des im südwestlichen Zipfel der arabischen Halbinsel gelegenen Jemen. Die Jemenitische Republik entstand 1990 aus der Vereinigung der südjemenitischen Demokratischen Volksrepublik (Hauptstadt Aden) und der bevölkerungsstärkeren nordjemenitischen Demokratischen Republik (Hauptstadt Sanaa). Der Nordjemen hatte sich bis zur Revolution 1962 unter der Herrschaft der Imame in einer zeitweiligen relativen Isolation befunden.

3 In Sanaa wäre es eine Beleidigung, ein noch nicht verheiratetes Mädchen (*fatāt*) "Frau" (*imra'a*) zu nennen. Es würde ihr damit der Status der sexuellen Unversehrtheit und Reinheit abgesprochen. Dies ist nur bedingt mit der im Deutschen abgeschafften Unterscheidung zwischen "Frau" und "Fräulein" vergleichbar.

Bei in der deutschen Sprache verbreiteten arabischen Begriffen wird hier die gebräuchliche Schreibweise verwendet. Ansonsten wird die Transliterationsweise der DMG (Deutsche Morgenländische Gesellschaft) benutzt.

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

5 Diese Beobachtung bezieht sich auf das Jahr 2000. Die Feldforschung fand hauptsächlich zwischen Januar 2000 und März 2001 statt. Bei einem mehrwöchigen Aufenthalt Anfang 2007 hatte ich die Möglichkeit, die damalige Situation mit den Entwicklungen bis heute abzugleichen.

Dieses Bild gibt einem gesellschaftlichen Wandel in Sanaa Ausdruck. Die Anzahl der Absolvierenden dieses Studiengangs verweist auf wachsende Studierendenzahlen im Allgemeinen⁶. Der Anteil an weiblichen Absolvierenden spiegelt deren Zugang zu Universitäten und damit zur Arbeitswelt⁷. Ihre Präsentation und die Ehrung vor Familien, Freund/innen, Honoratioren und Kameras unterstreicht die gesellschaftliche Bedeutung, die dieser Entwicklung beigemessen wird. Die Universitätsabschlussfeier ist in Sanaa neben der Hochzeit zu einem wichtigen Passageritus auf dem Weg ins Erwachsenenleben geworden. [3]

Der die Abschlussfeier dominierende Umgang mit Fotoapparaten, Videokameras und die Anwesenheit des Fernsehenteams bei diesem Ereignis zeigen die Durchdringung der alltäglichen Lebenswelt der Menschen in Sanaa mit Bildern. Diese Durchdringung, die hier am Beispiel der Graduiertenfeier exemplarisch beschrieben wurde, ist eingebettet in eine Vielzahl lokaler Bilderpraxen. Dazu gehört auch der Empfang von Bildern ausländischer Satellitenkanäle seit Anfang der 1990er Jahre⁸. Der beschleunigte Prozess der Einführung von Bildern in Sanaa kann im Rahmen der medialen und informationstechnologischen Ebene der Globalisierung verortet werden.⁹ Der Prozess der Globalisierung stellt eine Intensivierung und Beschleunigung der globalen Vernetzung dar. ROBERTSON (1994, S.8) spricht von dem "Bewusstsein einer globalen Ganzheit" und hebt in diesem Zusammenhang die Erfindungs- und Imaginationskraft der lokalen Einheiten hervor. Dieser Artikel stellt ein Beispiel dafür aus dem lokalen Kontext von Sanaa vor. [4]

In der eingangs beschriebenen Situation, in der Frauen die Eintrittskarte in die Arbeitswelt erhalten, fällt die Häufigkeit der Verhüllung der Gesichter auf.¹⁰ In welchem Verhältnis stehen die Grenzen der Sichtbarkeit in dieser Situation zur Teilhabe von Frauen am öffentlichen Leben und in der Gesellschaft? Welche Bedeutung lässt sich diesem Bild zuordnen? Der rasante Wandel der weiblichen Lebenswelten in Sanaa¹¹, wie zum Beispiel die zunehmende Teilhabe der Frauen und Mädchen an der Arbeitswelt außer Haus, geht nicht in einem linearen Verhältnis mit einem Wandel hin zu mehr Sichtbarkeit – zumindest der Gesichter – einher. In Diskursen junger Frauen in Sanaa, die in diesem Artikel untersucht

6 Die Universität Sanaa öffnete im Studienjahr 1970/1971 mit 64 Studierenden, vier davon weiblich. 1990/1991 waren es 29.692 Studierende und 2003/2004 84.775 Studierende, davon 66.953 männlich und 17.822 weiblich (REPUBLIC OF YEMEN, SANAA UNIVERSITY 2004, S.50).

7 Von 11.822 Absolvierenden aller Fakultäten der Universität Sanaa (inklusive ihrer Ableger in anderen Städten) waren 2003/2004 3.479 weiblich (ibid., S.114).

8 Der zweite Golfkrieg (1990-1991) wird oft als globale mediale Umbruchsituation diagnostiziert.

9 Zu Konzepten der Globalisierungsdebatte in Bezug zu medientheoretischen Perspektiven am Beispiel des nordjemenitischen "Sanaa TV" siehe KEHRER (1998).

10 Die meisten Frauen trugen in Sanaa den Gesichtsschleier (im Jahre 2000), die restlichen ein Kopftuch. An der Universität Sanaa trug vielleicht die Hälfte ein Kopftuch, mit Unterschieden je nach Fakultät. Anfang 2007 schien mir der Anteil der gesichtsverschleierte Frauen im Vergleich zu 2000 höher.

11 Die hier behandelte Situation in der Hauptstadt unterscheidet sich in vielerlei Hinsicht von der in ländlichen Regionen oder anderen jemenitischen Städten. Schon mehrere ethnologische Forschungen haben sich unter unterschiedlichen Aspekten speziell mit der städtischen Kultur von Sanaa beschäftigt (z.B. MERMIER 1997; LAMBERT 1997; Vom BRUCK 1997).

werden, wird im Gespräch über Frauenbilder und über die Erscheinungsformen von Mädchen und Frauen immer die *Qualität* des Sichtbar-Werdens oder des Öffentlich-Werdens jeder einzelnen Person mit ins Spiel gebracht. Die Diskurse um die Qualität, um das *Wie* des Sichtbar-Werdens, verweisen auf lokale Bedeutungen von Blicken, vom weiblichen Körper und von geschlechts-spezifischen sozialen Räumen. Im Prozess gesellschaftlichen Wandels kann für Frauen und Mädchen *Repräsentation von Unsichtbarkeit* – so nenne ich hier das ostentative Sich-Verhüllt-Zeigen – eine Strategie zur *Erweiterung* der Handlungsspielräume sein. In diesem Artikel werden performative Aspekte ("Kultur als Darstellung"¹²) mit einer Interpretation von Gesprächen verknüpft. So soll die gesellschaftliche Dimension der Darstellung und Inszenierung mit der Dynamik sozialer Handlungsverläufe verbunden werden. [5]

2. Einführung des Fernsehens im Jemen

Der Nordjemen führte als letztes arabisches Land ein eigenes Fernsehen ein. Noch bevor das staatliche nordjemenitische Fernsehen, das ab 1975 aufgebaut wurde, seine Rolle als Instrument der Information und Entwicklung der Bevölkerung richtig ausfüllen konnte, spielten schon ausländische Radiosender – arabische und westliche – eine wichtige Rolle. Die Einführung von Fernsehbildern und medialen Bildern geschah im Jemen relativ schnell, und der Umgang damit hat in kürzester Zeit eine große Verbreitung erfahren (AL-SHARKI 1992). Seit dem Ende des zweiten Golfkriegs Anfang der 1990er Jahre wurden immer mehr Satellitenschüsseln angeschafft, und das Spektrum ausländischer Programme, die empfangen werden konnten, wurde stetig größer. In zweifacher Weise hat zu der Zeit des analogen Empfangs das Satellitenfernsehen dem Jemen eine periphere Stellung zugewiesen. Ein jemenitischer Kanal war im Bouquet der Satellitenkanäle nicht vertreten. Erst 1996 wurde der Kanal aus Sanaa selbst zum Satellitenkanal.¹³ Zudem befand sich der Jemen im Randgebiet der Erreichbarkeit der Satelliten. Der jemenitische Markt, die Kaufkraft der jemenitischen Bevölkerung, waren nicht stark genug, um für die großen Broadcasting-Unternehmen die Erschließung des Jemen attraktiv zu machen. Sehr große Satellitenschüsseln wurden in heimischen Werkstätten gebaut, um den Empfang zu ermöglichen. [6]

Inzwischen gibt es in der Hauptstadt so gut wie kein Haus ohne digitalen Satellitenempfang; fast alle haben Zugriff auf eine große Fülle arabischer und nicht-arabischer Kanäle. Viele der arabischen Kanäle kaufen nicht-arabische Produktionen und bieten sie mit Synchronisierung oder Untertitelung ihren Zuschauer/innen an. Dazu gehören US-amerikanische Spielfilme – Actionthriller oder Romanzen –, lateinamerikanische Serien, Videoclips arabischer oder westlicher Popstars, Modeschauen und andere Sendungen.¹⁴ Immer häufiger entstehen auch neue Sender, die dezidiert islamische Sendungen anbieten:

12 Die Dimension der Darstellung öffnet den Blick für Kultur als ein bedeutungsoffener, performativer und veränderungsorientierter Prozess.

13 In der vereinten Jemenitischen Republik heißt der Kanal der Hauptstadt Sanaa "erster Kanal" und der Kanal der ehemaligen Hauptstadt des Südjemen Aden "zweiter Kanal". Der nationale Satellitenkanal (*al-faḍā'iyya al-yamaniyya*) ist so gut wie identisch mit dem "ersten Kanal".

Wettbewerb in Koranrezitation, "Problem"-Sendungen, in denen man sich per Telefon islamisch fundierten Rat in Beziehungs- und Sexualfragen holen kann etc. [7]

Auf dem jemenitischen Kanal wird die Folklore der unterschiedlichen Regionen zelebriert, durch die der tribale Charakter der Gesellschaft als vereinheitlichendes Element präsentiert wird. Dokumentarische Sendungen zeigen die Vielfalt der jemenitischen Landschaften, präsentieren Städte, Dörfer und erzählen – meistens aus dem Off – ihre Geschichte und die Traditionen ihrer Bewohner/innen. Neben endlosen Nachrichtensendungen gibt es Repliken bekannter Sendeformate wie Musikwunsch-Sendungen, politische Talkshows, Kindersendungen usw., oft jedoch inhaltlich schwächer und in technisch schlechterer Qualität als bei der Konkurrenz. In den letzten Jahren hat die jährliche "Ramadan-Serie" – immer eine Eigenproduktion – Popularität erlangt. Die Ramadan-Serie repräsentiert im Jemen, wie auch in anderen arabischen Ländern, den jeweiligen *State of the art* der Fernsehspiel-Kunst im Lande. [8]

Frauen waren fast von Anfang an beim Fernsehen mit dabei. 1979 gründete die engagierte Direktorin einer Mädchenschule eine Theatergruppe. Einige dieser Mädchen seien in der Zeit des revolutionären Aufbruchs der beginnenden 1980er Jahre vom Fernsehen übernommen worden, erzählt mir Madiha AL-HAYDARI, die derzeit bekannteste jemenitische Schauspielerin¹⁵. Sie hätten Sendungen moderiert und geschauspielert. Manche sind heute bekannte Persönlichkeiten und bekleiden wichtige Positionen. Während die Medienfakultät¹⁶ Moderatorinnen ausbildet, gilt Schauspiel für die meisten Frauen heute noch als Unmöglichkeit und es gibt dafür keine Ausbildung. (So sind beim Kulturministerium derzeit nur sechs oder sieben Frauen angestellt.) Dennoch sind immer wieder auch neue Frauen auf dem Bildschirm zu sehen, die sich im Schauspiel ausprobieren.¹⁷ [9]

3. Bilder im Islam

Über lange Zeit hat der Westen dem Islam eine religiös bedingte Bilderfeindlichkeit zugeschrieben.¹⁸ In Werken zu Kunst und Film werden dekorative Kunst und arabische Kalligrafie – die die Wichtigkeit des Wortes unterstreicht – stets unter Hinweis auf ein Verbot figurativer Darstellungen behandelt. Doch inwieweit ist der Hinweis auf eine Bilderfeindlichkeit im

14 Es gibt einige Publikationen zum Thema der arabischen Satellitenkanäle, z.B. das E-Journal [Transnational Broadcasting Studies. Satellite Broadcasting in the Arab and Islamic Worlds](#) von 1998-2005, aufgegangen in [Arab Media and Society](#), einer Online-Plattform, auf der arabische Medien im allgemeinen betrachtet werden.

15 Das Gespräch wurde am 10.02.2007 in Sanaa geführt. Madiha AL-HAYDARI ist auch auf anderen arabischen Kanälen zu sehen. Aktuelle Angaben in diesem Absatz beziehen sich auf 2007.

16 Sie wurde im Studienjahr 1996/97 eine eigenständige Fakultät.

17 Interessante Passagen zu Schau-"Spiel" und dem Beruf des Schauspielers/der Schauspielerin im nördlichen Jemen (einem "Land ohne Theater", wie es einem Theaterstücke schreibenden Professor für Anthropologie in den Mund gelegt wird) sind in Michael ROES' Roman "Leeres Viertel. Rub' Al Khali" (1996) zu lesen.

18 Für Studien zu diesem Feld vgl. den Sammelband von BEAUGÉ und CLÉMENT (1995), der sich mit dem Status von Bildern im Islam (Vergangenheit und Gegenwart, Herstellung und Rezeption) auseinandersetzt.

Zusammenhang mit der heutigen medialen und piktoralen Durchdringung der Lebenswelt in Sanaa relevant? [10]

Als wichtigste Elemente einer islamischen Bilderfeindlichkeit gelten das strenge Verbot von Idolen und das Verbot der Bildherstellung, das eine Imitation des göttlichen Schöpfungsaktes verhindern soll. Davon wird nur das Verbot von Idolen im Koran erwähnt (CLÉMENT 1995, S.14). Die *Hadithe*¹⁹, die eine negative Einstellung gegenüber der Malerei empfehlen, seien, so BRETON (1995), nicht vor der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts kodifiziert worden. BRETON verweist auch auf regionale Unterschiede: Vor dieser Zeit hätten besonders in Südarabien figurative Darstellungen eine große Rolle gespielt. Durch die gesamte islamische Geschichte hindurch hätten Künstler/innen und andere Kreative Wege gefunden, die Verbote der Rechtsgelehrten zu umgehen. Die Vorherrschaft des geschriebenen Wortes mit seiner imaginativen Kraft habe Bilder nicht überholt werden lassen. Bilder seien im Islam etwas Schwerwiegendes, Fabulöses, vielleicht auch Gefährliches. [11]

Besonders mit der Einführung der technisch reproduzierbaren Massenbilder, die oft westlicher Herkunft waren und die jetzt in den arabischen Ländern weit verbreitet sind, kam die These der Bilderfeindlichkeit ins Wanken. Die *Ulema*, die Rechtsgelehrten, sind angesichts der Umwälzungen durch die Bilderflut eher ruhig geblieben.²⁰ Deren Einstellungen gegenüber dem Fernsehen und den Massenkommunikationstechnologien variierten, mit den Taliban in Afghanistan als einem Extrem. Doch die überwiegende Mehrheit der Rechtsgelehrten lehnt die Technologie der Massenkommunikationsmittel nicht ab. Sie unterscheiden zwischen der Technologie, die nicht per se gut oder schlecht ist, und den Inhalten und Nutzungsweisen dieser Technologie. Im Jemen wird der "Fernseher" in diesem Zusammenhang gerne mit einem "Glas" verglichen, das entweder mit verbotenen Alkohol, mit tödlichem Gift oder mit lebensnotwendigem Wasser gefüllt werden kann. Viele der muslimischen Religionsgelehrten sehen das Fernsehen als ein Mittel, die Botschaft des Islam zu verbreiten. Sie empfehlen für das Fernsehen bestimmte Gebrauchsweisen, so zum Beispiel der berühmte ägyptische Fernsehprediger Youssef QUARDHAOUI (1990). Das fotografische Bild fange den Schatten ein, und somit werde dadurch Gott in seinem Schöpfungsakt nicht imitiert. Objekte auf den Bildern seien dann verboten, wenn sie dem islamischen Glauben, seiner Rechtsprechung oder seinen Moralvorstellungen zuwiderliefen. Daran schließt QUARDHAOUI direkt die Verbote an, die die Repräsentationen von Frauen betreffen. Dazu gehören "Repräsentationen von nackten oder halbnackten Frauen, die Hervorhebung der Vorzüge ihrer Weiblichkeit und der Elemente der Verführung, die sie besitzen". Verboten sei,

19 Überlieferung der Aussprüche des Propheten Mohammed, zweitwichtigste Quelle der islamischen Religion.

20 "En un siècle, on ne connaît que trois fatwa-s sur cette mutation majeure des sociétés arabes, celle de 1922 à al-Azhar pour légitimer les arts plastiques, une autre un peu plus tard relative à la photographie et enfin le texte qui dut rendre possible un film biographique sur le Prophète" (CLÉMENT 1995, S.12).

"sie in provokanten Posen, die die niedrigsten Instinkte wecken, zu malen oder zu formen; [...] deren Herstellung, Verbreitung, Erwerb, Installation in Häusern, Büros oder anderen Orten; sie an Wänden aufzuhängen. Es ist sogar verboten, sie anzugucken und ihrer Projektion beizuwohnen" (QUARDHAOUI 1990, S.95). [12]

Es sei nur eine leichte Sünde, Bilder von beseelten Wesen zu erwerben, solange man sie nicht anbetet. Das gleiche gelte für die Bilder der Staatsoberhäupter in Büros und Straßen. [13]

In der alltäglichen Praxis ist es für normale Fernsehkonsument/innen schwierig, alles, was die *Ulema* nicht empfehlen zu vermeiden. Leicht bekleidete Frauen sind in den Filmen und Videoclips der Satellitenkanäle keine Seltenheit. Ein Sänger oder eine Sängerin, eine berühmte Schauspielerin haben überall ihre Fans, und die Grenze zur Verehrung ist schwer zu ziehen. Auch ist es wenig wahrscheinlich, dass zwei Personen, die sich auf dem Bildschirm küssen, von Schauspieler/innen gespielt werden, die im wirklichen Leben verheiratet sind. [14]

Auf meine eigenen Forschungen Bezug nehmend lässt sich sagen, dass die Bilderfeindlichkeit für den Fernsehkonsum keine Rolle zu spielen scheint. Wenn ein Film oder eine Sendung gefällt oder anspricht, dann werden sie angeschaut, auch wenn die dargestellten Gewohnheiten, Kleiderordnungen Verhaltensweisen (z.B. zwischen den Geschlechtern) nicht den eigenen entsprechen. Sicherlich spielt für die jemenitischen Fernsehzuschauer/innen bei der Bewertung der unterschiedlichen Satellitenprogramme oder bei Auswahl des Kanals, den sie angucken wollen, Geschmack eine größere Rolle als moralische Überlegungen. Abweichungen der Inhalte oder Darstellungsformen der Kanäle von den moralischen Vorstellungen, die das eigene Tun bestimmen, werden dem Herkunftsland des jeweiligen Senders zugeschrieben und in einem Kontext von Andersheit verortet. Dem Anschauen dieser Dinge wird kein Schaden für die eigene Integrität zugeschrieben. Wichtig für die Wahl des Senders oder der Sendung ist hingegen die Situation des Fernsehguckens und wer dabei im Raum ist. So kann die Anwesenheit von Respektspersonen im Raum die Wahlmöglichkeit beschränken, sodass zum Beispiel in Gegenwart des Vaters keine Sendung angeschaut wird, die von Hochzeit oder romantischer Liebe handelt. [15]

Unabhängig von der eigenen Wahl oder den eigenen Vorlieben bezüglich der Kanäle erwarten die Fernsehzuschauer/innen in Sanaa vom jemenitischen Fernsehen und seinen Verantwortlichen, dass der jemenitische Kanal der eigenen Gesellschaft gerecht wird und auf ihre Eigenarten, Schwächen und Stärken Rücksicht nimmt. Das bezieht sich sowohl auf eigene Produktionen als auch auf angekaufte ausländische Produktionen, die für den eigenen Kanal bearbeitet werden. Unterschiedliche Akteure wie zum Beispiel Zuschauer/innen und Regierung tragen die unterschiedlichsten Anforderungen an die Programmacher/innen heran, sodass das Fernsehen als "Schlachtfeld" der Repräsentationen betrachtet werden kann. Kritik an Fernsehbildern trifft in erster Linie Frauen, die auf dem eigenen jemenitischen Kanal erscheinen. Die Kritik bezieht sich jedoch nicht auf die Tatsache ihrer Repräsentation auf Bildern,

sondern auf ihre Sichtbarkeit vor den Augen der Öffentlichkeit. Indem sie öffentlich erscheinen, überschreiten sie Verbote des Blicks und Konventionen der Vermeidung von Begegnungen in sozialen Räumen. Frauenbilder im Fernsehen werden entlang Geschlechterkonventionen des Blicks und der physischen Präsenz diskutiert, die auch in alltäglichen (nicht bildvermittelten) *Face-to-face*-Interaktionen gelten. Soziale Bühnen einer alltäglichen, nicht medial vermittelten Kommunikation behandelt der nächste Abschnitt. [16]

4. Soziale Räume und die Bühne der Frauen

In Sanaa sind nachmittägliche Besuche oder Zusammentreffen für Frauen und Männer eine wichtige Komponente des gesellschaftlichen Lebens. Diese werden als Qat²¹-Runden (*ǧalsāt qāt*) abgehalten, die viele Stunden dauern. Die Teilnehmenden kauen dabei die jungen Blätter und Triebe des Qat-Strauches, deren Saft eine stimulierende und euphorisierende Wirkung hat. Sie sitzen entlang der Wände des Raumes, *maǧlis* genannt, auf schmuckvoll bezogenen Matratzen, die mit stabilen Kissen bestückt sind und ein kreisförmiges Endlos-Sofa bilden. Dabei unterhalten sie sich konzentriert und verlassen meist für die gesamte Dauer der Qat-Runde den eingenommen Platz nicht. Auf festliche Kleidung wird bei diesen Zusammentreffen großer Wert gelegt. Diese Qat-Runden finden nach Geschlechtern getrennt statt, Familienmitglieder, Nachbarn, Freund/innen oder Kolleg/innen nehmen daran teil, und sie sind meist offen für Neuankömmlinge und Bekannte. Daneben gibt es kleine alltägliche Qat-Runden, bei denen in manchen Familien, wenn sie unter sich sind, Eheleute oder Frauen und Männer derselben Familie gemeinsam Qat kauen. [17]

Sowohl bei den Männern als auch bei den Frauen spiegeln die Qat-Runden die sozialen Hierarchien, denen durch die zugewiesenen Plätze, durch Kleidung, Menge an mitgebrachtem Qat und Redeweisen Ausdruck gegeben wird. Franck MERMIER (1997) beschreibt die Qat-Runden der Männer²² als Verhandlungsort sozialer Rangordnungen, der auch lange der wichtigste Ort war, an dem Politik gemacht wurde. Carla MAKHLOUF (1979) nennt die nachmittäglichen Qat-Runden der Frauen den öffentlichen Raum der Frauen. In diesem inter-familiären Raum werden Heiratsarrangements getroffen und durch Sitzordnung, Aufmachung, Redeweise oder die mitgebrachte Menge an Qat soziale Rangordnungen verhandelt. Auch bei den Frauen spiegelt die Veränderung dieser gemeinschaftlichen Sitzungen den sozialen Wandel. In dem Maße, in dem Schule und Arbeitsplatz für Frauen wichtig geworden sind, finden die Zusammenkünfte auch unter den Frauen einer Altersgruppe oder unter Kolleginnen einer Berufsgruppe statt. [18]

In Sanaa verbringen Männer und Frauen also einen großen Teil ihrer Zeit in privaten Häusern und Wohnungen und messen dem eine große Bedeutung bei. Auch wenn die Männer häufiger als die Frauen außerhalb des Hauses arbeiten, sind dennoch die Nachmittage für diese gesellschaftlichen Aktivitäten in Häusern

21 *Catha Edulis*, arabisch *qāt*. Die trockenen Überreste werden im Laufe des Kauens zu einem Ball in der Backe geformt.

22 Die Qat-Runde der Männer wird *maqyāl*, die der Frauen *tafrīta* genannt.

reserviert. Gabriele Vom BRUCK (1997) untersuchte, ob BOURDIEUs Modell des kabyliischen Hauses (im ruralen Algerien) auf den Jemen übertragbar ist. Es steht für eine bezüglich des Nahen Ostens oft angenommene Dichotomie Haus-privat/ draußen-öffentlich (BOURDIEU 1979, zuerst 1960). Demnach sind die von den Frauen bewohnten Räume des Hauses privat und abgeschlossen. Für den Jemen hielt VOM BRUCK diese Unterscheidungen für nicht zutreffend: "Women's gatherings are just as 'public' as men's; entry to either is restricted only to persons of the opposite gender, and status is displayed and negotiated through the amount and quality of qat consumed, speech events and attire" (VOM BRUCK 1997, S.152). [19]

Eines ihrer Ergebnisse war, dass der Raum im Innern des Hauses niemals eindeutig privat oder öffentlich ist, sondern dass die moralischen Codes oder die praktischen Aktivitäten neue Zusammenhänge in der Ordnung von Raum innerhalb *und* außerhalb des Hauses schaffen. In diesem akteurszentrierten Modell von Raum, in dem nicht nur Gender, sondern auch Alter, Rang und Statusattribute eine Rolle spielen, interpretiert VOM BRUCK die Küche als paradigmatischen weiblichen Raum im "jemenitischen Haus". [20]

Bei dem filmischen Zugang meiner Feldforschung (mehr dazu im nächsten Abschnitt) konnte ich die Interpretationen von VOM BRUCK bestätigen. Durch die spezielle Art von "potenzieller Öffentlichkeit", die ich mit der Kamera herstellte, kamen jedoch neue Aspekte hinzu. So waren die Bilder, die ich im Inneren der Häuser machen konnte, nicht in höherem Maße "privat" als die draußen aufgenommenen (LINKE 1999). In der Küche konnten Frauen und ihre Töchter ohne weiteres gefilmt werden. Besonders im traditionellen Setting der Altstadt können die Frauen bei der Haus- und Küchenarbeit jederzeit den *litma*, ein um den Kopf gewundenes, flexibles Baumwolltuch, beim Erscheinen eines nicht-*mahram*²³-Mannes einfach von unter dem Kinn über die Nase ziehen. So taten sie es auch beim Filmen. Hingegen ist die Qat-Runde der Frauen nicht für das Mitführen einer Filmkamera geeignet. Bei dieser Zusammenkunft stellen die Frauen ihre gesamte Attraktivität und Verführungskraft zur Schau. Sie tragen feinste Kleider, Make-up, Schmuck und drapierte Frisuren. Dieser Raum weiblicher Öffentlichkeit ist der Veröffentlichung auf Bildern weniger zugänglich als der paradigmatische weibliche Raum der Küche. Er hat die Funktion eines öffentlichen Forums, sperrt sich jedoch der Repräsentation in den Medien. [21]

5. Einbettung der Studie und Vorgehensweise

Die im Folgenden vorgestellten empirischen Analysen beruhen auf den Forschungen zu einem Dissertationsprojekt über öffentliche und piktorale Präsenz von Frauen und den Umgang mit Bildern in Sanaa. Untersucht wird der Prozess der Konstruktion (geschlechterspezifischer) sozialer Räume vor dem Hintergrund der Einführung von Satellitenfernsehen und von diversen bildproduzierenden und -reproduzierenden Geräten. Während eines einjährigen Feldaufenthaltes führte ich eine Videokamera ein und suchte und begleitete,

²³ *mahram* sind nach islamischem Recht diejenigen, die einen Grad von Blutsverwandtschaft haben, der Heirat ausschließt.

entsprechend einem Vorgehen im Stile des "theoretical sampling"²⁴, möglichst verschiedene Personen, bei denen das Thema der piktoralen und öffentlichen Darstellungen von Frauen in ganz unterschiedlichen Handlungszusammenhängen Entscheidungen verlangte und Fragen aufwarf. Beim Filmen aktivierte ich Mechanismen der Grenzziehung oder der Abgrenzung; durch meine physische Anwesenheit mit der Kamera war das Thema Fremd- und Selbstbilder gleichsam permanent präsent. Durch dieses Vorgehen wird der Fokus auf Interaktionssituationen sowie auf bild- und blickbezogene Analysekatoren gelenkt und Sichtbarkeit wird neben Repräsentation zu einer kritischen Kategorie (inter-) kultureller und gesellschaftlicher Analyse. [22]

Für das Gesamtprojekt wurden aus 45 Stunden gefilmtem Material fünf ganze Szenen, die nicht bearbeitet oder geschnitten sind, als Fallstudien ausgewählt. Kriterien für die Auswahl waren die interaktive und metaphorische Dichte der Gesprächssituationen (nach BOHNSACK 2003) und ihre inhaltliche Relevanz. Die Audiospur des audiovisuellen Materials wurde, wie bei der Audioaufzeichnung eines Gesprächs, entlang des gesprochenen Wortes unter Berücksichtigung von Merkmalen wie Pausen, Betonungen, Wiederholungen, Überlappungen und parasprachlichen Merkmalen in arabischem Skript transkribiert (in Anlehnung an die Transkriptionssysteme HIAT und GAT). Dann wurden die Transkriptionen in einer "fremdheitserhaltenden" Art und Weise (BENJAMIN 1996, zuerst 1923) ins Deutsche übersetzt im Sinne eines methodisch begründeten, die "Anderen" nicht völlig vereinnahmenden Übersetzens.²⁵ Besonderheiten der Sprache, Auffälligkeiten im Sprachgebrauch sowie Irritationen der Übersetzung wurden somit zu Ausgangspunkten der Interpretation. Interpretation wird hier als rekonstruierendes Verfahren eines Prozess-, Interaktions- bzw. Diskursverlaufs verstanden. Einer sequenziellen, reformulierenden Interpretation folgte eine vergleichende Interpretation unter der Einbeziehung von Vergleichshorizonten (BOHNSACK 2003, S.174; STRAUB 1999, S.211-226). Es werden in diesem Projekt also sowohl die sprachliche Verfasstheit der Realität als auch ihre performative (bzw. piktorale) Verfasstheit untersucht. An einigen Stellen (Kippmomenten, Bruchstellen) wird die Bildspur mit einbezogen. [23]

Die folgenden Abschnitte beziehen sich auf eine der Fallstudien, ein Gespräch mit drei Aktivistinnen, unverheirateten jungen Frauen, die gesellschaftliche Probleme aus einer Perspektive der Frauen heraus auf die öffentliche Agenda heben mit dem Ziel, gesellschaftliche Veränderungen in die Wege zu leiten. Diese Fallstudie wurde ausgewählt, weil darin Bedingungen für die öffentliche Präsenz von Frauen auf Bildern formuliert werden. Beim Sprechen über die Durchführung ihrer Aktivitäten, die programmatisch auf das Schaffen neuer Räume zielen, in denen Männer und Frauen *gemeinsam* gesellschaftliche Aufgaben definieren, rekurren die drei Frauen verbal immer wieder auf die moralischen Codes, die den geschlechtergetrennten sozialen Räumen

24 Verfahren des Datensammelns in der Grounded-Theorie-Methodologie nach GLASER und STRAUSS (1967), das mit Analyse und Theorieformulierung verschänkt ist.

25 Zu unterschiedlichen pragmatischen Aspekten der Übersetzungspraxis siehe den Sammelband RENN, STRAUB und SHIMADA (2002).

entsprechen. Im Zusammenhang mit diesen Codes stehen auch Regeln für eine *Repräsentation von Unsichtbarkeit* bezüglich medialer Repräsentationen, die im Gesprächsverlauf artikuliert werden. Dabei kann die *Repräsentation von Unsichtbarkeit* jedoch auch im Dienste eines vermehrten Sichtbarwerdens von Frauen im öffentlichen Raum stehen. [24]

6. Gespräche über Frauenbilder: empirische Analysen

6.1 "Das Bild der Frau in den jemenitischen Medien"

Die drei jungen Frauen, Malika, Nawal und Amal²⁶ lernte ich über ihre Veranstaltungen in einem Kulturzentrum kennen. Vor unserem Gespräch hatte ich bereits zwei von ihnen veranstaltete Podiumsdiskussionen besucht, die eine zum Thema "Die Realität der Frau in den Gefängnissen" und die andere zum Thema "Gesundheitsprobleme der Frau". Probleme wurden dort sehr deutlich beim Namen genannt, die Chance zum Austausch von Ideen zwischen Männern und Frauen wurde sehr lebendig wahrgenommen. Beide Male stammten die eingeladenen Referentinnen aus dem ehemaligen Südjemen. Da das Thema der folgenden Sitzung, "Das Bild der Frau in den jemenitischen Medien", nach meiner Abreise stattfinden sollte, bat ich die drei um ein Gespräch, das ich filmen wollte. Sie willigten ein und wir verabredeten uns zum Mittagessen in einem Restaurant. [25]

Als ich die Frage stellte, warum sie das Thema "Das Bild der Frau in den jemenitischen Medien" für eine Veranstaltung gewählt hatten, antwortete zunächst Nawal:

"Weil wir fühlen, dass die jemenitischen Medien wirklich das Bild der Frau in den Medien völlig diskriminieren. Nicht *nur*²⁷ die jemenitischen Medien, sogar die arabischen Medien, doch durch die jemenitische Besonderheit ..." (Seg.10)²⁸. [26]

Hier unterbrach Malika und ergriff das Wort, nachdem Amal das auch schon vergeblich versucht hatte:

"*Sogar* die westlichen. Die Frau in den Medien wurde zur Puppe, zur Werbung, zum Model – zum schönen Model. Sie wird als *Blickfang* vor die Kamera gestellt. Doch *interessieren* sich die Medien für die Frau als Denken? Interessieren sich die Medien für die Frau als Wissenschaftlerin, ... [die anderen unterbrechen und fragen im Chor] ... als Person?, als Mensch der zur Entwicklung beiträgt" (Seg.10)? [27]

Was als Kritik an den jemenitischen Medien begann, wurde zu einer allgemeinen Kritik an den Medien. Nawal, die versuchte, in Bezug auf die "jemenitische Besonderheit" zu antworten, wurde von Malika unterbrochen, die die Kritik auf die westlichen Medien ausweitete und Frauen in den Medien in der passiven Rolle

26 Zwischen 19 und 28 Jahre alt.

27 Durch eine *Kursivsetzung* in Zitaten markiere ich eine starke Betonung des Wortes oder der Silbe durch die Sprecherin.

28 Diese Zahl bezieht sich auf das Segment im Transkript. Für die Zitate in diesem Artikel wurden die Übersetzungen im Transkript um der Lesbarkeit willen vereinfacht.

von Puppen, Werbung und Models beschrieb. Sogar das Wort "schön" impliziert hier eine Kritik, im Sinne von "nur schön und nichts weiter". Eine allgemeine Skepsis gegenüber den Repräsentationen von Frauen im Fernsehen wird hier deutlich. [28]

Als Kontrast zu ihrer Kritik an Darstellungen im Fernsehen fordern sie ein Interesse an der Frau als "Denken" (*fikr*) ein. Als Beispiel nennen sie die Wissenschaftlerin, die "Kopfarbeiterin" *par excellence*. Auf irgendeine Weise scheint das Sich-Zeigen oder das Gezeigt-Werden die Frau als Person oder Mensch zu kompromittieren. Äußerlich sichtbare, negative Qualitäten werden gegen Qualitäten aufgewogen, die mit Sichtbarkeit erst einmal nichts zu tun haben. Nawal isoliert danach doch noch die Lage für den Jemen:

"Wir sprechen über die jemenitische Besonderheit und daher: Wenn der Blick / die Frau, die in ihren Aufgabenfeldern arbeitet, immer noch unzulänglich ist, wie ebne ich dann dieser Gesellschaft den Weg, damit sie die Frau akzeptiert? Sicherlich über die Medien. Und das Fernsehen zum Beispiel, besonders das Fernsehen, muss die große Last übernehmen" (Seg.22,23). [29]

Trotz der Skepsis gegenüber den Frauenbildern im Fernsehen werden in diesem Zitat die hohen Erwartungen an das Fernsehen deutlich. Ausgerechnet dem Fernsehen wird die Aufgabe zugeschrieben, in der Gesellschaft Akzeptanz für die veränderte Rolle von Frauen zu wecken, die in den unterschiedlichsten Bereichen der Gesellschaft arbeiten. So stehen mediale Repräsentationen von jemenitischen Frauen im Fernsehen in einem Spannungsfeld: Einerseits trifft sie der Vorwurf, nur Blickfang zu sein und kein "Denken" zu repräsentieren, andererseits sollen sie eine Vorbildfunktion für arbeitende Frauen im Allgemeinen darstellen. Im Folgenden werden wir sehen, was die drei Aktivistinnen für die probaten Bedingungen und Mittel halten, um Akzeptanz für die mediale Repräsentation von Frauen zu wecken. [30]

6.2 "Niemand redet besser über die Frau als die Frau"

Die Erwartungen an das Fernsehen beziehen sich nicht nur auf die vermittelten Inhalte, die Bildinhalte und Erscheinungsformen der Frauen auf Bildern. Im folgenden Zitat fällt das Augenmerk auf die Bedingungen des Zustandekommens der Fernsehprogramme und Fragen nach der Verantwortung und der Autor/innenschaft. Amal sagt:

"Ich habe noch etwas hinzuzufügen. Weltweit, nicht nur im Jemen. Niemand wird besser über die Frau sprechen als die Frau. Alle unsere Schriftsteller sind Männer, unsere Regisseure sind Männer, unsere Autoren sind Männer. Deswegen bringen sie Meinungen, die ihnen gefallen. Das ist natürlich. Wenn ein Mensch Recht in seiner Hand hält, ist es unmöglich, dass er es dem anderen überträgt" (Seg.18). [31]

Diese Aussage trifft Amal ungeachtet der Tatsache, dass es im Jemen Schriftstellerinnen und Regisseurinnen gibt. Amal vertritt hier die Ansicht, dass sich an den zuvor beschriebenen Missständen erst etwas ändern könne, wenn

Autorinnen und Regisseurinnen beim Fernsehen in noch höherem Maße Verantwortung tragen und ihre eigenen Ideen und Inhalte umsetzen. Ausschließlich von Frauen, die Verantwortung beim Fernsehen übernehmen, sei überhaupt ein besseres Frauenbild zu erwarten. Diese Überzeugung spiegelt auch die Struktur ihres Veranstaltungsprogramms, bei dem sie gezielt Frauen zu Wort kommen lassen wollen. Die drei Aktivistinnen legen großen Wert darauf, dass auf dem Podium ausschließlich Frauen sitzen: "Der Mann hat schon genug geredet" (Seg.24), und sie geben ihrem Ärger deutlich Ausdruck, dass drei Organisationen, die sie angefragt hatten, Männer geschickt hatten, und sie nichts dagegen unternehmen konnten: "Wenn ein Mann drin ist, bleibt er drin. Mit Gewalt" (Seg.24). Der Ausdruck dieses Ärgers, den sie mit Lachen kommentieren, zeigt, wie sehr sie die Übermacht der männlichen Deutungshoheit in dem von ihnen geschaffenen Raum fürchten. Sie beklagen, dass in der jemenitischen Gesellschaft Frauen in hohen Positionen daran gehindert würden, ihre Arbeit zu machen. Es würde ihnen nur der Posten und ein Gehalt gegeben, aber nicht die Möglichkeiten zu arbeiten. [32]

Vor dem Hintergrund einer Situation, die sie auf diese Weise beschreiben, haben sie sich das Konzept ihrer Veranstaltungsreihe ausgedacht. In ihrem gesellschaftlichen emanzipatorischen Engagement entwickelten die drei Aktivistinnen ein feines Gespür für die Bedingungen, die nötig sind, damit die Stimmen und Meinungen von Frauen mehr gehört werden. Sie haben genaue Vorstellungen, welcher Strukturen es bedarf, um in der Veranstaltung dann ruhig und in gegenseitiger Achtung einander zuzuhören. [33]

6.3 "Die Besonderheit der Gesellschaft bewahren"

Möglicherweise ist es dieses Gespür, weswegen sie sich vehement gegen bestimmte Frauenbilder in jemenitischen Serien aussprechen, die dem veränderten Lebensstil von Frauen in einem urbanen Setting Rechnung tragen. Als ich sie frage, ob sie sich mit den Frauenbildern auf dem jemenitischen Kanal identifizieren, sprechen sie nur von den Darstellungen in einem ruralen traditionellen Setting auf eine positive Art und Weise und heben dabei die Figur einer Frau auf dem Lande hervor, die sie als "stark, schamvoll und gut" bezeichnen. [34]

Die darauf folgende Schilderung von Malika beweist ein Scheitern des Fernsehens am Kommunizieren von Frauentypen, die veränderten Aufgaben, Rollen und Lebenswelten der Frauen Rechnung tragen. Malika sagt: "Doch es gibt Serien, die sprechen dir von etwas, das es in der Wirklichkeit nicht gibt." Zweimal setzt sie an, um dieses Nicht-Existente, worüber da "gesprochen" wird zu benennen, doch die Benennung bleibt bruchstückhaft: "Über diese ... Die Sekretärin bringen sie ohne die Kleidung, die ..." (Seg.20). Die Serien "sprechen von", die Serien "bringen". Obwohl sie über Bilder redet, vermeidet sie Worte, die auf das Visuelle hindeuten. Sie sagt nicht etwa "Die Serien zeigen ..." oder "Die Serien stellen ... dar". Diese Auslassungen weisen auf die Gefährlichkeit dieser Bilder hin. [35]

Was auch immer die Fernsehmacher zu der Darstellung einer unverschleierten Sekretärin bewogen haben mag – die Imitation ägyptischer Fernsehkonventionen, der Beweis internationaler Kompatibilität – Malika betont den Schaden, den so ein Vorstoß im jemenitischen Kontext bedeutet:

"Wir wollen auch nicht in die Gesellschaft hinausgehen und sie mit etwas überfahren oder ohrfeigen. Wir wollen auch nicht, daß sie sagen, wir hätten uns nur gebildet, um unser Haar zu enthüllen. Wir wollen nicht, daß sie sagen, wir hätten uns nur gebildet, um ihnen etwas Schlechtes zu tun" (Seg.20). [36]

Diese Verteidigungs- bzw. Rechtfertigungsrede deutet eine gefährliche Verquickung der in der Gesellschaft gegen diese Bilder erhobenen Vorwürfe mit den eigenen Aktivitäten an. In der ersten Person Plural verteidigt sich Malika gegen die Vorwürfe der Gesellschaft. "In die Gesellschaft hinausgehen", berufstätig sein, sich zu diesem Ziele bilden – diese eigenen Ziele werden vor dem Hintergrund der Bilder von weiblichen Angestellten mit offenem Haar zu massiven Vorwürfen, gegen die sie sich verteidigen. In assoziierter Verbindung mit Bildern von Sekretärinnen mit offenem Haar droht "in die Gesellschaft hinausgehen" zu "die Gesellschaft ohrfeigen oder überfahren" zu werden. "Sich bilden" wird vor dem Hintergrund solcher Bilder zu "etwas Schlechtes tun". Das vehemente Bestreiten negativer Absichten lässt die Vorwürfe, denen die Frauen ausgesetzt sind, oder die Gefahren, derer sie sich bewusst sind, deutlich werden. Malika fährt fort:

"Deswegen, wenn *alle* weiblichen Angestellten in der Serie aufreizend gekleidet sind und mit offenem Haar, dann sagt die Gesellschaft, 'So sind die weiblichen Angestellten', dann dürfen die Mädchen sich nicht einstellen lassen. Dies bringt eine entgegengesetzte Reaktion der Gesellschaft" (Seg.20). [37]

Eine starke Betonung liegt auf "alle". Dennoch, es scheint hier nicht darum zu gehen, ob "alle" weiblichen Angestellten, ein Anteil davon oder einzelne mit offenem Haar dargestellt werden. Das Wort "alle" ist hier eher eine emotionale Übertreibung. Sie steht für eine empfundene Grenzüberschreitung, auf die die Gesellschaft mit Ausgrenzung reagiert. Die erwähnte "entgegengesetzte Reaktion", ausgelöst durch solche Bilder, kann jede Einzelne treffen. [38]

6.4 Die berühmte Moderatorin

Nach über 40 Minuten unseres Gesprächs, während ich gerade eine neue Kassette in die Kamera einlegte, begann Nawal mit begeisterter Stimme, eine Anekdote zu erzählen. Das Ende der vorigen Kassette hatte sich durch das Blinken einer Leuchte an der Kamera angekündigt und das Gespräch schien zu Ende zu gehen. Doch bei Gesprächen, die mit einer Aufnahme verbunden sind, werden nach einem gefühlten offiziellen Ende des Gesprächs oft noch wichtige Sachen gesagt. Da ich den Anfang der Erzählung verpasst hatte, fragte ich, als die Kamera wieder lief, ungeduldig, "Was was was was?" Nawal erzählte lachend von vorne:

"[...] ein berühmter und bekannter Moderator. Die er heiratete, war auch eine berühmte Moderatorin beim Fernsehen. Sobald er zu seinem Vater sagte, daß er dieses Mädchen heiraten wird, war sein Vater dagegen und sagte zu ihm: 'Wenn du entschlossen bist, daß sie wie jetzt beim Fernsehen bleibt, wenn sie beim Fernsehen erscheint, gehe ich möglicherweise und schlage sie.' Der Vater dieses Mannes sagt, daß er diese Frau seines Sohnes, falls sie nach der Hochzeit beim Fernsehen erscheint, möglicherweise schlagen würde" (Seg.34). [39]

Die Handlung, die der Vater in dieser Erzählung androht, ist fast schon absurd verkürzt in ihrer Rohheit. Sie hat Konsequenzen, die als *zwingend* dargestellt werden:

"So war dieser Moderator gezwungen, sie Moderatorin beim Radio werden zu lassen, damit ihr Bild nicht vor den Leuten erscheint" (Seg.34). [40]

Während Nawal dies erzählt, überschlägt sich ihre Stimme vor Lachen und Eifer. Sie beendet diese Erzählung mit dem Satz: "Diese Geschichte ist wahr und der berühmte Moderator ist bis jetzt da." [41]

Über die Moderatorin erfahren wir nur, dass sie eine berühmte Moderatorin beim Fernsehen war. "Berühmt" impliziert hier auch ein großes Maß an Respekt, der ihr und ihrer Arbeit von einigen Teilen der Bevölkerung entgegengebracht wurde. Dabei gehörte sie in der Zeit, in der die Geschichte angesiedelt ist, sicherlich zu den sehr wenigen Moderatorinnen, die sich ein gewisses Maß an Anerkennung erarbeitet hatten. Doch die Frau, um die es geht, die Moderatorin, taucht in der Geschichte als handelnde Person nicht auf. Die Geschichte wird als eine Geschichte über einen Sohn und dessen Vater erzählt. Das Verschwinden der Moderatorin vom Bildschirm ist nur ein Nebenprodukt des Zwanges, den die Gesellschaft über den Vater auf den Sohn ausübt. [42]

Nawal kommentiert die Geschichte am Ende damit, dass der berühmte Moderator bis jetzt "da" sei. Es ist die Selbstverständlichkeit, mit der ein Mann seinen Platz einnimmt und darauf verharrt, den die drei auch an dieser Stelle wieder mit Lachen kommentieren. Das Lachen markiert die Unausweichlichkeit dieser Strukturen, ihre Allgegenwart, die Ohnmacht ihnen gegenüber. Die Situation wird hier noch dadurch unterstrichen, dass die Brautleute beide als "berühmte Moderatoren" beim Fernsehen eine ähnliche Position innehatten. [43]

Es ist die Veröffentlichung des Bildes der Moderatorin, die als Problem dargestellt wird. Ihrem Arbeitgeber bleibt sie in derselben Funktion beim Radio erhalten. [44]

6.5 "Die Gesellschaft lehnt das Bild der Frau ab"

Der zweite Teil der Geschichte über die "berühmte Moderatorin" ist eine Schilderung dessen, was der "Vater des Jungen" sich über seine Schwiegertochter anhören muss. Die jungen Frauen geben die Kommentare der Leute im Dialekt wieder und karikieren dadurch die Stimme des Volkes. Durch

Lachen markieren sie eine kritische Distanz gegenüber der Einstellung, die in den Äußerungen zum Ausdruck kommt.

- Nawal: "Die Frau deines Sohnes", so im Volksmund, "erscheint jeden Tag im Fernsehen, sie trifft dort Männer, ..."
- Amal: "Es sehen sie alle Leute."
- Nawal: "... es sehen sie die Leute. Sie arbeitet mit Männern beim Fernsehen bis spät am Abend, sie geht und trägt die Neun-Uhr Nachrichten vor, sie trägt die Nachrichten um halb eins in der Nacht vor, sie moderiert eine Show mit einem Künstler!"
- Amal lacht (Seg.35). [45]

Nawal sagt zwar abmildernd, das sei vor fünfzehn Jahren gewesen, doch die anderen beiden fallen ihr mit "immer noch" ins Wort. Auch Nawal bezieht diese Bedingungen nun auf die heutige Zeit:

"[Es gibt] sehr viele Fälle, in denen die jemenitische Gesellschaft immer noch das Bild der Frau ablehnt, die Anwesenheit der Frau in den Medienanstalten, weil sie inmitten einer großen Anzahl von Männern arbeiten wird, besonders weil es keine Frauen *gibt*, die im Fernsehbereich arbeiten ... die Anzahl ist *groß* und die Anzahl der Männer ist natürlich *größer* [...] Daher wird sie gezwungen sein, mit diesen Männern zu sprechen. Sie wird gezwungen sein, mit ihnen *zum Beispiel* eine Mahlzeit beim Fernsehen einzunehmen. Oder sie verlassen es zusammen" (Seg.36). [46]

Nawal sagt hier, "besonders weil es keine Frauen gibt, die im Fernsehbereich arbeiten" und benutzt so dasselbe Mittel der Übertreibung wie Amal weiter oben: "alle unsere Regisseure sind Männer". Durch die Übertreibung verabsolutieren sie den Ort Fernsehen als männlichen Ort. Nawal benutzt an dieser Stelle diese Figur der Übertreibung, obwohl sie die Aussage sofort relativiert: "die Anzahl [der Frauen] ist groß". Die "Institution Fernsehen" wird als männlicher Ort konstruiert. Das Reden der Leute über die Schwiegertochter bezieht sich zwar auf ihr Erscheinen im Fernsehen, also ihre Sichtbarkeit, damit aber insbesondere auch auf ihre "Anwesenheit in den Medienanstalten", ihre Anwesenheit an dem Ort Fernsehen. Dieser Ort Fernsehen wird durch die Arbeit mit Männern charakterisiert. [47]

Wie lassen sich vor dem Hintergrund solcher Problematisierung der Arbeit von Frauen, die als Moderatorinnen – nicht als Schauspielerinnen, wohlgermerkt – beim Fernsehen arbeiten, die hohen Erwartungen an das Fernsehen erklären? Denn wie schon gezeigt wurde (Abschnitt 6.1), verbinden die drei Aktivistinnen ganz besonders mit dem jemenitischen Fernsehen die Erwartung, die Gesellschaft zur Akzeptanz von Frauen in unterschiedlichen Arbeitsbereichen zu führen. Im folgenden Abschnitt wird deutlich werden, wie sie sich das konkret vorstellen. Das eigene Erscheinen im Fernsehen wird zum Beweis dafür, "den richtigen Eingang" in die Gesellschaft, also ins öffentliche Leben außerhalb der Familie, genommen zu haben. [48]

6.6 "Der richtige Eingang"

Noch später in unserem Gespräch erzählten Malika und Nawal Geschichten von einem eigenen Fernsehauftritt. Zunächst hatte Amal, die Jüngste, von der Möglichkeit, selbst im Fernsehen zu erscheinen, als ein "einfacher Traum" gesprochen, den sie aus Rücksicht auf die Verwandtschaft nicht verwirklichte. Später schlossen sich daran die Erzählungen der beiden anderen an. Nachdem sie im Laufe des Gesprächs über das Veranstaltungsprogramm, die Themenwahl und die gesellschaftliche Relevanz des "Frauenbild"-Themas gesprochen hatten, sprudelten nun Geschichten hervor, in denen die drei Freundinnen all das Gesagte mit den eigenen Erfahrungen verbanden. Sie kannten gegenseitig ihre Geschichten und ergänzten sie so, dass sie einen kollektiven Charakter hatten.²⁹ Ich habe hier Nawals Geschichte ausgewählt. Nawal erzählt die Geschichte ihres eigenen Fernsehauftritts und rahmt sie durch den familiären Kontext:

"Ich bin zum Beispiel aus einer Familie, meine Onkel und Brüder sind sehr konservativ, bis zum Grad des Fundamentalismus, wenn ihr es so nennen wollt. Ich trat in einem Gespräch auf und war selbstverständlich verschleiert [das Gesicht], beim Fernsehen. In der Runde waren ich und eine Person – und der Moderator. Zu dritt sind wir beim Fernsehen erschienen. Über den Qat. Im Morgenprogramm" (Seg.43). [49]

Sie erzählt, sie sei in einem Gespräch "selbstverständlich verschleiert" aufgetreten, wobei sie für "verschleiert" ein Wort benutzt, das die Gesichtverschleierung meint (*mulattama* von *litma*: eine Art des Gesichtsschleiers). Dort seien sie zu dritt gewesen, sie selbst, eine weitere Person und der Moderator. Indem sie die Konstellation von Personen erwähnt, beugt sie der Vorstellung vor, sie habe sich alleine mit einem fremden Mann im Studio befunden oder sei alleine mit einem fremden Mann abgebildet gewesen. Mit dem Hinweis darauf, es sei um den Qat gegangen, stellt sie das inhaltliche Interesse in den Vordergrund. Sie trat nicht auf, nur um sich "zu zeigen". Mit der Erwähnung des "Morgenprogramms" wirkt sie der Vorstellung entgegen, sie habe sich zu später Stunde beim Fernsehen befunden. Mit diesen Details nimmt sie auf die Arbeitsbedingungen der Moderatorin Bezug, die sie in der Geschichte über die Moderatorin als Beschwerden "der Leute" aufgezählt hatte (voriger Abschnitt). Durch diese prägnanten Details zu ihrem Erscheinen entkräftet sie Vorwürfe, die einer Moderatorin gemacht werden: sie arbeite inmitten einer Überzahl von Männern und müsse nachts die Nachrichten vortragen. Subtil hat Nawal in die Schilderung ihres eigenen Fernsehauftritts die Entkräftung dieser Vorwürfe eingebaut. [50]

Die Reaktionen auf ihr Erscheinen schildert Nawal wieder in Bezug auf den familiären Kontext:

²⁹ Im Transkript wird deutlich, wie Sätze vervollständigt, Wörter ergänzt werden (zweites Zitat dieses Abschnitts). Das wird mit der Dialogform, die ich der Lesbarkeit halber für die Darstellung gewählt habe, nicht vollständig wiedergegeben.

- Nawal: *Kaum* endete die Sendung, da riefen sie sogar aus Saudi-Arabien an. Sie wohnen in Saudi-Arabien. Sie waren sehr glücklich und freuten sich sehr. Sie sagten zu mir, "Du bist *verschleiert* erschienen, in verschleierter *Kleidung*, und deine Rede war sehr wichtig ..."
- Malika: ... "anständig" ...,
- Nawal: ... "und deine Rede war anständig und du warst von äußerster Bildung". Sie freuten sich sehr, und *sie* sind streng, das heißt religiös fanatisch. Ich sag es euch, sie sind Glaubensfanatiker.
- Amal: Also hat sie den richtigen Eingang benutzt.
- Nawal: Ja.
- Amal: Ihr habt euch mit dem richtigen Bild durchgesetzt (Seg.43, 44). [51]

Die Bestätigung für ihr Erscheinen im Fernsehen verortet sie aus Saudi-Arabien kommend. Kaum sei die Sendung zu Ende gewesen, hätten "sogar" die Verwandten aus Saudi-Arabien angerufen. Deren Reaktion fasst Nawal zunächst resümierend zusammen: "Sie waren sehr glücklich und freuten sich sehr." Sie beschreibt die positive Reaktion der Verwandten nicht als Akzeptanz oder als Duldung ihres Tuns, sondern als Reaktion des Glücklich-Seins und der großen Freude, als Empfindungsäußerungen. Dadurch verlässt sie das semantische Feld der Übereinstimmung mit oder Abweichung von gesellschaftlichen Normen. Eine Begründung für die Zustimmung zu ihrem Fernsehauftritt folgt erst an zweiter Stelle. Dazu führt Nawal drei Elemente an, weiterhin den Anrufenden aus Saudi-Arabien in den Mund gelegt. Erstens hätten sie zu ihr gesagt: "Du bist *verschleiert* [*muḥaġġaba*] erschienen, in verschleierter *Kleidung* [*bi ziyy muḥaġġab*]." Hier benutzt sie jetzt das allgemeine Wort für "verschleiert", das nicht speziell auf eine Gesichtverschleierung hindeutet.³⁰ Dieser Satz untermauert eine *Gewissheit*. Sicherlich fürchteten die Verwandten nicht, dass Nawal mit unverschleiertem Haar erscheinen würde. Dennoch ist der Satz auch eine *Vergewisserung* vor dem Hintergrund der Erschütterung der Gewissheit in Form einer täglichen "Berieselung" mit Bildern unverschleierter Frauen. Zweitens hätten die Verwandten gesagt, dass ihre Rede "sehr wichtig" gewesen sei. Malika wirft parallel zu "sehr wichtig" "anständig" ein. Nawal ist "Anti-Qat-Aktivistin" und veranstaltet mit anderen Mitgliedern des Kulturzentrums eine Aufklärungskampagne an Schulen. So wird durch die sachliche, themenbezogene Rede ihr Erscheinen als gesellschaftlich wirksames Handeln wahrgenommen und nicht als eine Imitation des Erscheinens von Frauen auf Bildern ausländischer Satellitenkanäle. Drittens sei sie "von außergewöhnlicher Bildung" gewesen. Der Ausdruck meint mehr als Bildung: er schließt Erziehung

30 Eine Vertiefung zur Begrifflichkeit "verschleiert": Jede Frau, die in der Öffentlichkeit sowie nach bestimmten Regeln in Anwesenheit bestimmter Personen in ihrer unmittelbaren Umgebung das Haar verhüllt, ist "verschleiert". Dennoch benutzt Nawal den Begriff hier, um herauszustellen, dass die Verwandten gut fanden, dass sie bei ihrem Fernsehauftritt das Gesicht verschleiert hatte. Normalerweise trägt Nawal an der Universität, bei der Arbeit oder auf der Straße keinen Gesichtsschleier, würde sich da aber auch als "verschleiert" bezeichnen. Dies weist auf die relative, situationsbezogene Bedeutung des Begriffs "verschleiert" hin. Der Begriff ist in hohem Maße polyvalent, sein Gebrauch kontingent und flexibel.

und Exzellenz mit ein. Somit verweist dieses Element der Begründung auf die Wichtigkeit, gute Erziehung und Bildung zu demonstrieren. Insgesamt erinnern alle drei Begründungen an das Plädoyer für "die Frau als Denken" (Abschnitt 6.1, Zitat aus Segment 10). [52]

Da ihr Auftritt diese drei Qualitäten gehabt habe, hätten die Onkel und Brüder sich gefreut. Nawal beschreibt diese Verwandten als "streng" (*mutašaddidīn*), ein Begriff für religiöse Strenge, und "religiös fanatisch" (*mutaʿaṣṣibīn dīniyyan*). Die Bestätigung ihres Handelns holt sie sich aus dem konservativsten religiösen Milieu. Für die Richtigkeit ihres Erscheinens im Fernsehen zitiert sie in Saudi-Arabien lebende konservative "Glaubensfanatiker" unter ihren Verwandten als Gewährsleute. [53]

Amal resümiert: "Also hat sie den richtigen Eingang benutzt". Damit meint sie den Eingang in die Gesellschaft, wie im folgenden Abschnitt zu sehen sein wird. Dass Nawal den "richtigen Eingang" benutzt habe, koppelt Amal damit, dass sie sich "mit dem richtigen Bild [*bi šura ṣaḥīḥa*] durchgesetzt" habe. Die Forderung nach einem Bild der Frau im jemenitischen Fernsehen, das die Frau nicht "als Puppe" oder als "schönes Model", sondern "als Denken" zeigt, ist hier nun in konkreten Handlungszusammenhängen ausformuliert worden. Diese *Repräsentation der Unsichtbarkeit* – oder Wahl einer diskreten Sichtbarkeit – wird von Amal mit dem "richtigen Eingang" in die Gesellschaft in Verbindung gebracht. Was sich hinter der Metapher des richtigen Eingangs ganz konkret verbirgt, wird im Folgenden deutlich, wenn Nawal über den Erfolg und den Nutzen dieses Fernsehauftritts redet. [54]

6.7 "Ein sauberer Ort"

An Amals Kommentar im vorhergehenden Zitat, Nawal habe "den richtigen Eingang benutzt", sich "mit dem richtigen Bild durchgesetzt", schließt die folgende Sequenz direkt an:

- Nawal: Ich habe mich zum Beispiel nicht bis um acht Uhr abends verspätet. Das war schwer. Los, um sechs, um fünf bin ich zu Hause. Jetzt sieht mein Vater einfach, dass mein Ausgang *richtig* ist und dass der Ausgang zur Arbeit auch richtig ist. Er hat das Kulturzentrum gesehen, zu dem ich gehe und in dem ich arbeite, ...
- Amal: Ein sauberer Ort. Die Leute sind gebildet.
- Nawal: Genau. Er weiß, dass die Leute, bei denen ich bin, ein passender Ort für meine Anwesenheit ist (Seg.44). [55]

Ihr Erscheinen im jemenitischen Satellitenkanal bedeutet für Nawal einen Erfolg und hatte einen Nutzen. Während sie vor dem Ereignis immer früh zu Hause sein musste, sei ihr Vater jetzt davon überzeugt, dass ihr "Ausgang³¹" richtig sei. Es wird deutlich, dass es ihr vor allem um die Akzeptanz ihrer Arbeit außerhalb des

31 "Ausgang" bezieht sich auf das Elternhaus.

Hauses durch ihren Vater und ihre Familie ging. Ihr Vater habe die Organisation gesehen, in die sie gehe und in der sie arbeite. Amal ergänzt: ein "sauberer Ort" mit "gebildeten Leuten". Doch wie die Institution Fernsehen ist auch die Kulturorganisation, in der sie ihre Veranstaltungen durchführen, ein Ort, an dem sie zusammen mit Männern arbeiten, und der Direktor und Besitzer ist ein Mann. Daher Amals Betonung, dass der Ort sauber und die Leute gebildet seien. Nawal beschreibt ihren "Ausgang zur Arbeit" in der Wahrnehmung ihres Vaters weiter: "Er weiß, dass die Leute, bei denen ich bin ...". Sie beginnt mit "Leute", führt den Satz aber mit einem anderen Subjekt weiter: "... ein passender Ort für meine Anwesenheit ist". Anstatt von "Leuten" zu sprechen, ist es für sie unverfänglicher, mit dem Begriff "passender Ort" den soeben charakterisierten "sauberen Ort" aufzugreifen und einer Problematisierung der "Leute" als gemischtgeschlechtlicher Gruppe vorzubeugen. [56]

Der Vater lehne jetzt nicht mehr ab, dass sie sogar um neun Uhr abends nach Hause komme. Er akzeptiere jetzt völlig, dass sie abends im Kulturzentrum bleibe, um zum Beispiel die Schulbesuche für den nächsten Tag vorzubereiten. Von Nawals Seite her war das *Nachher* dieses Ereignisses gegenüber dem *Vorher* durch eine massive Erweiterung ihrer räumlichen und zeitlichen Handlungsspielräume gekennzeichnet. Zwar lässt die kollektive Schilderung des Fernsehauftritts und der Folgen weder den Schluss zu, der Fernsehauftritt sei intentional als Mittel zum Zweck größerer Handlungsspielräume "geplant" gewesen, noch wird explizit eine kausale Verbindung zwischen Fernsehauftritt und erweitertem "Ausgang zur Arbeit" hergestellt. Dennoch erscheint im Gesprächsverlauf der Fernsehauftritt in einer katalysatorischen Funktion. Er scheint ihre Glaubwürdigkeit erhöht und ihre Akzeptanz und Rolle in der Öffentlichkeit – in der sie ohne Gesichtsschleier auftritt – gestärkt zu haben. [57]

Diese *Repräsentation der Unsichtbarkeit* findet innerhalb der Gruppe einen Konsens. Es gibt ein kollektives Verständnis von diesem Ereignis. Die "Richtigkeit" der Art und Weise ihres Tuns wird durch gesellschaftliche Akzeptanz verbürgt:

- Nawal: Folglich, wenn ich meine Gesellschaft in einer sehr richtigen Form betrete, werde ich das, was ich will, in einer sehr richtigen Form erreichen.
- Amal: Die Frau in den Medien das Gleiche.
- Malika: Sie hat eine saubere Umgebung geschaffen (Seg.44). [58]

Nawals Geschichte steht exemplarisch für diese "sehr richtige Form". Diese Form verweist nicht auf ein *bestimmtes* Erscheinungsbild von Frauen in der Öffentlichkeit. Sicherlich würden die drei nicht dafür plädieren, dass Moderatorinnen Gesichtverschleierung tragen sollen oder dass Frauen im jemenitischen Fernsehen sich im Allgemeinen mit Gesichtverschleierung zeigen sollen. Die "richtige Form" verweist auf die Qualität des Prozesses im Umgang mit der Gesellschaft, einen Prozess allmählicher Transformation, der die Beteiligten "schont". Nawals Ziel, "das, was ich will", steht dabei für etwas, das weit über den Fernsehauftritt hinausweist. Das Ereignis des Fernsehauftritts hat symbolischen Charakter. Eine potenziell konflikthafte Situation und Tätigkeit (ihr

gesellschaftliches Engagement und ihre Arbeit im Kulturzentrum) hat Nawal durch eine ritualhafte kulturelle Performance zurück an die gesellschaftlichen Vorstellungen und Erwartungen gekoppelt. Dadurch erweitern sich ihre eigenen Handlungsspielräume, ohne dass sie sich in einen Konflikt mit der Gesellschaft begibt. Bestimmte ritualhafte Elemente werden in ihrer Schilderung deutlich. [59]

Ritualtheorien wurden im Zusammenhang mit Beschreibungen übersichtlicher Stammesverbände entwickelt. In Bezug auf komplexere (hier: medial global vernetzte) Gesellschaften wird von sozialen Performanzen gesprochen, die Elemente beinhalten, die auch in Ritualen zu finden sind. In sozialen Performanzen stellen soziale Akteure für eine Öffentlichkeit die Bedeutung ihrer sozialen Situation dar. Sie bringen darin zum Ausdruck, wie sie ihr Verhalten von anderen verstanden wissen wollen. Das muss nicht unbedingt der Bedeutung entsprechen, die es für sie selbst hat. Zur Produktion symbolischer Bedeutung benutzen die Akteure bestimmte Mittel:

"In order to perform a cultural text before an audience, actors need access to the mundane material things that allow symbolic projections to be made. They need objects that can serve as iconic representations to help them dramatize and make vivid the invisible motives and morals they are trying to represent. This material ranges from clothing to every other sort of 'standardized expressive equipment' [...]. Actors also require a physical place to perform [...] the means to assure the transmission of their performance to an audience" (ALEXANDER 2004, S.532). [60]

Nawal benutzt das Objekt Gesichtsschleier als so eine "ikonische Repräsentation", durch die sie unsichtbare Motive und moralische Vorstellungen lebendig werden lässt. Damit knüpft sie an die Erwartungen der Zuschauer an und widerlegt ihre Befürchtungen und Ängste. Doch die reflektierte Anpassung an die Tradition fungiert auch als subtile Subversion. Die Repräsentation von Unsichtbarkeit dient hier dem Sichtbarwerden von Frauen. Selbst auferlegte Regeln der Selbst-Darstellung folgen einer stillen Dramaturgie einer Selbst-Transzendenz, die auch die "geschonte" Gesellschaft nicht unberührt lässt. [61]

7. Resümee

Aus den Diskursen und Praxen um öffentliche Präsenz von Frauen auf Bildern in Sanaa lässt sich die Vermutung ableiten, dass deren Sichtbarkeit als etwas erscheint, das den Jemen zwar in einen globalen Kontext einbindet, aber dennoch von außen kommt und mit dem, was den Jemen ausmacht, nicht viel zu tun hat. So tradiert sich in Diskursen – trotz weitgreifender und umfassender Bilderpraxen –, dass die Abwesenheit von Frauen auf öffentlichen Bildern irgendwie mit einer sogenannten "jemenitischen Besonderheit"³² zu tun hat. Die fernsehbegeisterte 16-jährige Mariam antwortet auf die Frage, ob es einen Unterschied mache, ob der jemenitische Kanal nur im Jemen oder in der ganzen

32 Dieser Terminus "*al-ḥuṣūṣiyya al-yamaniyya*" wird immer dann gewählt, wenn es darum geht, den Jemen von anderen Ländern bezüglich sittlicher, frauenbezogener, kultureller, künstlerischer etc. Dinge abzusetzen. Es ist ein indigener Begriff für "kulturelle Identität", der sich eigentlich nicht übersetzen lässt.

Welt ausgestrahlt wird: "Schau, wenn jetzt nur im Jemen ausgestrahlt würde, würde das Medienministerium machen, was die Jemeniten wollen. Und die können die Moderatorin stoppen, denn sie ist nicht notwendig. Jeder normale Moderator tut es auch" (Seg.1). [62]

Der *Repräsentation von Unsichtbarkeit* habe ich mich von unterschiedlichen Seiten genähert. Um diese zu kontextualisieren, habe ich die Geschichte der Einführung der Bildmedien im Jemen dargestellt, die weitgehend von außen bestimmt war. Selbst Familienfotos brachten die Familien hauptsächlich von ihren Reisen zum Beispiel nach Ägypten mit – auch als es in Sanaa schon vereinzelte Fotostudios gab.³³ Dann habe ich gezeigt, dass das "islamische Bilderverbot" in der heutigen Praxis oft auf ein Verbot der Darstellung von Frauen hinausläuft. Diese Voraussetzungen erklären zum Teil die Zögerlichkeit der Übernahme von Fernsehkonventionen aus dem arabischen und westlichen Ausland was die Darstellungen von Frauen für die Darstellung der eigenen Gesellschaft betrifft. In einer (selektiven) Beschreibung sozialer Räume in Sanaa habe ich angedeutet, dass die nachmittäglichen Treffen unter Frauen, die einen weiblichen "öffentlichen Raum" darstellen, der medialen Öffentlichkeit (die aus Frauen und Männern besteht) kaum zugänglich sind. [63]

Wie engagierte junge Frauen diese Vorbehalte gegenüber Bildern des jemenitischen Fernsehens, die eine veränderte urbane Lebenswelt von Frauen zeigen, ausdrücken, habe ich dann in einer akteurszentrierten, hermeneutischen Perspektive analysiert. Die drei Aktivistinnen der untersuchten Fallstudie perpetuieren diskursiv Konzepte von nach Geschlechtern getrennten Räumen, auch wenn sie mit ihren Aktivitäten danach streben, einen sozialen Raum zu schaffen, in dem Frauen gemeinsam mit Männern über gesellschaftliche Probleme reden und deren Lösung in Angriff nehmen. Die Geschichte über die berühmte Moderatorin ist selbst eine *Repräsentation der Unsichtbarkeit*, und ich lese sie als eine scharfe Analyse gesellschaftlicher Zusammenhänge bezüglich der Unsichtbarkeit der Frauen. Zuletzt erzählt eine der Aktivistinnen, wie sie gezielt ein "verschleiertes" Aussehen im jemenitischen Satellitenprogramm eingesetzt hat und dadurch ihre Handlungsspielräume im Alltag und bei der Arbeit erheblich erweitern konnte. Sie untermauert die Regel der Unsichtbarkeit, profiliert sich jedoch gleichzeitig in einer öffentlichen Rolle. In diesem Sinne stellt die eingangs beschriebene Beobachtung der Graduiertenfeier eine komplexe Herausforderung an das Verstehen von Bildern und sozialen Räumen im Spannungsverhältnis lokaler und globaler Bedeutungszusammenhänge dar. [64]

Literatur

Al-Sharki, Amatalrauf H. (1992). *Les médias yéménites: un instrument du développement rural*. Thèse de doctorat, U.F.R. de Sciences Sociales, Université de Paris VII.

Alexander, Jeffrey C. (2004). Cultural pragmatics: Social performance between ritual and strategy. *Sociological Theory*, 22(4), 527-573.

Beaugé, Gilbert & Clément, Jean-François (1995). *L'image dans le monde arabe*. Paris: CNRS Editions.

33 Im Jahr 2007 gab es in Sanaa an jeder Ecke ein Fotostudio.

Benjamin, Walter (1996). Die Aufgabe des Übersetzers. In Michael Opitz (Hrsg.), *Ein Lesebuch* (S.45-57). Frankfurt am Main: Suhrkamp. [Zuerst 1923]

Bohnsack, Ralf (2003). *Rekonstruktive Sozialforschung: Einführung in qualitative Methoden*. Opladen: Leske und Budrich.

Bourdieu, Pierre (1979). Das Haus oder die verkehrte Welt. In Pierre Bourdieu, *Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabylischen Gesellschaft* (S.48-65). Frankfurt am Main: Suhrkamp. [Zuerst 1960]

Breton, Jean-François (1995). Les représentations humaines en Arabie pre-islamique. In Jean-François Breton & Jean-François Clément (Hrsg.), *L'image dans le monde arabe* (S.43-58). Paris: CNRS Editions.

Clément, Jean-François (1995). L'image dans le monde arabe: interdits et possibilités. In Jean-François Breton & Jean-François Clément (Hrsg.), *L'image dans le monde arabe* (S.11-42). Paris: CNRS Editions.

Glaser, Barney G. & Strauss, Anselm L. (1967). *The discovery of grounded theory: Strategies for qualitative research*. Chicago: Aldine.

Kehrer, Michaela (1998). *Konzepte der Globalisierungsdebatte: medientheoretische Perspektiven am Beispiel des nordjemenitischen Fernsehsenders "Sanaa TV"*. Magisterarbeit, Freie Universität Berlin.

Lambert, Jean (1997). *La médecine de l'âme*. Nanterre: Société d'ethnologie.

Linke, Irina (1999). *Représentations sociales et pratiques d'images chez les femmes à Sanaa*. Mémoire de D.E.A. Diplomarbeit, EHESS, Paris.

Makhlouf, Carla (1979). *Changing veils: Women and modernisation in North Yemen*. Austin: University of Texas Press.

Mermier, Franck (1997). *Le cheick de la nuit. Sanaa: organisation des souks et société*. Arles: Actes Sud.

Quardhaoui, Youssef (1990). *Le licite et l'illicite en Islam*. Paris: Okad et Rayhane.

Renn, Joachim; Straub, Jürgen & Shimada, Shingo (Hrsg.) (2002). *Übersetzung als Medium des Kulturverstehens und sozialer Integration*. Frankfurt am Main: Campus Verlag.

Republic of Yemen, Sanaa University (2004). *Statistical year 2003/2004*. Ṣana'ā' [Sanaa]: al-idara al-āma li-l-taḥḥīṭ wa-l-iḥṣā' [Generaldirektion für Planung und Statistik].

Robertson, Roland (1994). *Globalization, social theory and global culture*. London: SAGE Publications.

Roes, Michael (1996). *Leeres Viertel. Rub' Al Khali*. Frankfurt am Main: Eichborn.

Straub, Jürgen (1999). *Handlung, Interpretation, Kritik. Grundzüge einer textwissenschaftlichen Handlungs- und Kulturpsychologie*. Berlin: de Gruyter.

Vom Bruck, Gabriele (1997). A house turned inside out. Inhabiting space in a Yemeni City. *Journal of Material Culture*, 2(2), 139-172.

Zur Autorin

Irina LINKE, M.A., Dipl.-Art. ist Ethnologin und Dokumentarfilmerin und promoviert an der Humboldt-Universität in Berlin. Sie ist Mitglied im interdisziplinären Graduiertenkolleg "Interkulturelle Kommunikation – Interkulturelle Kompetenz" am KWI in Essen. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Visuelle Anthropologie, Dokumentarfilm, Gender, sozialer Raum und Interkulturelle Kommunikation.

Kontakt:

Irina Linke

Institut für Europäische Ethnologie
Humboldt-Universität zu Berlin
Moorenstr. 41
D-10117 Berlin

Tel.: ++49 (0)173-2072053

E-Mail: irinalinke@gmx.de

URL: http://www.tu-chemnitz.de/phil/ikk/gk/files/members.php?id=9&lang=de&member_id=9

Zitation

Linke, Irina (2009). Frauen in Sanaa: öffentliche Präsenz und mediale Repräsentation [64 Absätze]. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 10(2), Art. 15, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0902150>.