

# Die schwüle Welt des Harems • Erotische Phantasmagorien der frühen Neuzeit

Brigitta Pesti\* 

Universität Wien, Austria

## RESEARCH ARTICLE

Received: December 1, 2022 • Accepted: December 15, 2022

© 2022 Akadémiai Kiadó, Budapest



### ABSTRACT

In the 18th century, as political and economic relations with the East strengthened, and the first travelogues on Turkey and various other works on ethnological, geographical and cultural topics were published, a particularly positive reception of the Orient became widespread, originating from the southern and south-eastern Europe. As a result, the image of the threatening apocalyptic enemy, the “bloodhound”, was replaced by the stereotype of an attractive and exotic foreigner.

The euphoric reception of Ottoman culture was initially manifested in the presentation of operas and Turkish feasts held in noble and royal courts, but was also exhibited in portraits of people in Turkish clothes, posing among oriental backdrops. Depictions of harems and odalisque (harem ladies) were important motifs of these paintings from the very start. At the beginning of the fashion of Orientalism, the theme of the harem, also known as Turquerie, appeared only in the circles of the highest aristocracy, as a spicy bit of its self-representation, but by the 19th century, the identification of harem and erotica and, in many cases, harem and open sexuality, had become widespread in European fine arts.

In my study, I aim to review briefly the appearances of the motif of the harem in literature and the fine arts, as well as the literary and cultural historical development of its erotic connotations, and offer its interpretation in a Central European context.

### KEYWORDS

Literary history, Cultural history, Art history, Orientalism, Turquerie, Exotism, Imagology

\* Corresponding author. E-mail: brigitta.pesti@univie.ac.at

## 1. EINLEITUNG

Die europäische Wahrnehmung des islamischen Orients ist mit einer jahrhundertlangen Geschichte der Stereotypisierung verbunden. „Orientalismus“, das Interesse an den fremden östlichen Kulturen, entstand bereits in der Zeit des frühen europäischen Katholizismus mit den Feldzügen Richtung Nordafrika und Kleinasien und bekam während der osmanischen Expansionen des 15.–16. Jahrhunderts eine neue Rolle. Es entwickelten sich Typologien vom Afrikaner, Asiaten und Amerikaner mit stereotypischen Attributen, in Haltung und Gestus dem europäischen Kanon entsprechend, die gleichermaßen in der Literatur, im Theater oder in der Musik transponiert wurden.

Die Konfrontation mit dem Fernliegenden und Unverständlichen weckte in den westlichen Kulturen neben Angst und Abwehr von Anfang an auch Neugier und Sehnsucht. Als eine Form der imaginativen Weltaneignung wurde die osmanische Kultur bereits in den ersten Jahrzehnten Teil der kulturellen und ästhetischen Diskurse Europas, wobei sie anfangs nicht auf der realen Erfahrung von Fremdheit, sondern vielmehr auf Fantasien des Westens vom Luxus und der Erotik des Orients basierten (Vgl. [Schmidt-Haberkamp, 2011](#)). Es war die Imagination einer idealen Kontrastwelt zum Abendland, die welche durch prunkvolle Paläste, Haremsräume, durch Verführung, Sinnlichkeit, Müßiggang und Ewigkeit gekennzeichnet war ([Walsh, 2014, 271](#)).

Der Orientalismus bedeutet nach Said die Feminisierung und Sexualisierung des Fremden, welche über die Darstellung exotisch-erotischer Weiblichkeit erfolgt. „An exclusively male province; like so many professional guilds during the modern period, it viewed itself and its subject matter with sexist blinders. This is especially evident in the writing of travelers and novelists: women are usually the creatures of a male power-fantasy.“ ([Said, 1979, 220 und 207](#). Zitiert nach [Walsh, 2014, 257](#)).

Die von Said stark kritisierten Idealvorstellungen des imaginierten Orients – wie die Vorstellungen von Erotik und freier Sexualität, zügelloser Sinnlichkeit und Freizügigkeit – gehen vorwiegend auf das 18. Jahrhundert zurück, wobei die Mode des Exotismus, die Nachahmung von unterschiedlichen Elementen in fremden Kulturen entstanden. Die bildlichen und textuellen Darstellungen außereuropäischer Menschen und Landschaften im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit entsprechen allerdings nur ansatzweise der Realität. Die meisten Künstler haben die exotischen Länder nie betreten: Sie stellten die Bewohner und Landschaften, Tiere und Pflanzen nach überlieferten Vorbildern oder textuellen Quellen, sogar oft nach Fantasiebildern, dar. Die lang anhaltende Popularität dieser Vorstellungen liegt wahrscheinlich darin, dass das imaginierte Bild genau dem Gegenteil der westlichen Realitäten entspricht und dadurch eine große Anziehungskraft hatte. „Darstellungen exotischer Natur, wilde Löwen und kämpfende Beduinen, die Pracht islamischer Höfe und das Malerische orientalischer Bazare, laszive Odaliskens- und Haremsdarstellungen entsprachen gängigen sentimental und erotischen Vorstellungen. Der nach außen gezeigten Sittsamkeit und Prüderie stand ein geheimer Garten der Lüste entgegen.“ ([Pollig, 1987, 20](#)).

Said betrachtet den Orientalismus als einen Diskurs, der eine Art Wertesystem und Kategorisierung erstellte, welche auf dieser grundlegenden Differenzierung zwischen Orient und Okzident basiert. Somit symbolisiert für Said der Orientalismus die imperialistischen Bestrebungen der Westmächte: „[Der Orientalismus stellt sich] als institutioneller Rahmen für den Umgang mit dem Orient dar, das heißt für die Legitimation von Ansichten, Aussagen, Lehrmeinungen und Richtlinien zum Thema sowie für ordnende und regulierende Maßnahmen. Kurz, der Orientalismus ist [...] ein westlicher Stil, den Orient zu beherrschen, zu gestalten und



zu unterdrücken.“ (Said, 2010, 11) Diese systematische *Vereinnahmung* erfolgte laut Said auf gesellschaftlicher, politischer, militärischer, ideologischer, wissenschaftlicher und auch auf künstlerischer Ebene. Auf Letztere konzentriere ich mich in dieser Studie, wobei die abwechslungsreiche und oft sehr ambivalente Geschichte der abendländischen Vorstellungen über den Harem und vor allem das Bild der Haremsdame, der Odaliske, in Literatur und Kunst näher beleuchtet wird.

## 2. DIE VORGESCHICHTE DES OSMANENBILDES

Bereits im Mittelalter enthalten die theologischen Erklärungen über den Islam, den Topos der Sinnlichkeit, Wollust und Sittenlosigkeit. Muslime und Juden werden dargestellt, als stellten sie die Körperlichkeit über die Spiritualität. Das wurde auch durch das imaginierte Bild des Westens von Mohamed verstärkt, der mit seiner Polygamie dem Asketismus der katholischen Heiligen gegenübergestellt wurde (Fülemile, 2015, 69–144).

Ab den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts wurden Landesbeschreibungen und Reiseberichte über den Orient herausgegeben, die schnell eine große Popularität erreichen konnten. Einige wurden bereits mit Kostümbildern illustriert – wie z. B. die Werke der französischen Humanisten Guillaume Postel (Postel, 1560) oder Pierre Belon (Belon, 1553). Diese stellen vor allem die männliche Militärgesellschaft des Imperiums, wie den Sultan, verschiedene Offiziere, Soldaten, Kavalleristen (Spahi), Janitscharen, Arkebusier oder Militärmusiker dar.

Zur Mitte des Jahrhunderts sind dann bereits die ersten Kostümbücher erschienen, die den osmanischen Völkern viel Aufmerksamkeit schenken. Eines der Ersten davon ist das mit 121 Holzschnitt-Illustrationen herausgegebene Kostümbuch aus dem Jahr 1562. Die Illustrationen sind sehr ausgearbeitet; sieben davon stellen bereits türkische Würdenträger dar (Desprez, 1567). Solche Kostümbücher wurden vor allem in den westlichen Ländern Europas stark verbreitet. Ihre stereotypenhaften und oft wenig authentischen Darstellungen bestimmten jahrhundertlang, etwa bis Ende des 19. Jahrhunderts, die bildlichen und sogar oft die textuellen Topoi der außereuropäischen Völker in den Illustrationen von wissenschaftlichen und populären Werken (Fülemile, 2015, 85. Vgl. Fülemile, 1989).

Es dauerte nur einige Jahre, bis die illustrierten Reiseberichte oder Kostümbücher die orientalische Frau für sich entdeckten. Eine wichtige Quelle dabei war die illustrierte Reisebeschreibung von Nicolas de Nicolay, Geograph am Hof von König Heinrich II. von Frankreich. Nicolay zog 1551 als Begleiter des Botschafters Gabriel d’Aramon durch Konstantinopel und die ganze Türkei, um die Städte, die Häfen, die Festungen und die Einwohner bildlich aufzunehmen. Sein Werk *Les quatre premiers livres des navigation et peregrinations orientales, de N. de Nicolay avec les figures au naturel...* wurde 1567 in Lyon herausgegeben und bald u. a. auch in Italien, den Niederlanden, England und Deutschland publiziert (Nicolay, 1567). Das Werk ist in fünf Büchern aufgeteilt, welche die Reise nach Istanbul beschreiben, über die ethnischen Gruppen und über das Hofleben in der Türkei berichten sowie das religiöse und das Militärleben in Konstantinopel erläutern. Die Bücher enthalten 62 figurbetonte Illustrationen im Stil der Kostümbücher sowie Beschreibungen zu den Bildern (Abb. 1). Das Vorwort betont das Vorhaben, auch die Frauen der türkischen und anderen fremden Völker wahrheitsgemäß darzustellen. Diese Figuren und Darstellungen wurden sehr oft kopiert oder nachgeahmt (Fülemile, 2015, 86–87).





**Abbildung 1. Türkische Dame (Nicolay, 1567, 66.)** Bildquelle: Bibliothèque municipale de Lyon, Nr. 105207 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k79258f/f1.item>

Bei der Entdeckung und Aufwertung der türkischen Frau für die europäische bildende Kunst spielt die Darstellung der Kuriosität ihrer Kleidung eine wichtige Rolle. Vielseitigkeit, Besonderheit und Pracht beschreiben die detailreiche Schilderung des Gewandes, der Kopfbedeckung, des Schmuckes. Die erste emblematische Sammlung zu dieser Thematik stammt ebenso bereits aus dem 16. Jahrhundert: Jean-Jacques Boissards Werk *Vitae et Icones Sultanorum Turcicorum, Principium Persarum* stellt in Porträts und Text neben den wichtigsten türkischen Sultanen auch deren Frauen dar (Abb. 2) (Boissard, 1546).

Um die Jahrhundertwende des 17. zum 18. Jahrhundert vermehren sich solche Kostüm- und Trachtenbücher, welche Frauen immer mehr in den Mittelpunkt stellten und wichtiges solides visuelles Wissen über den Orient und vor allem über die orientalische Frau lieferten. Zwei fast zeitgleich erschienene Werke aus dem 18. Jahrhundert sollen erwähnt werden. Der eine ist die sogenannte Ferriol-Sammlung, die meistimierte Bildquelle über die Türken. Ferriol, der vom König Ludwig XIV. im Jahr 1699 als französischer Botschafter nach Konstantinopel berufen worden war, hatte den damals noch unbekanntem jungen Maler des naiven Realismus Jean-Baptiste Vanmour beauftragt, seine Zeit als Botschafter und vor allem die Welt der Osmanen zu dokumentieren. Die Kollektion von genau hundert Bildern, die Ferriol anhand der Zeichnungen





**Abbildung 2.** Das Porträt der Frau von Skanderbeg (Boissard, 1546, 74.) Bildquelle: Bibliothèque nationale de France, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15203800/f1.item>

von Vanmour stechen ließ, wurde dann in zwei Bänden in den Jahren 1714 und 1715 in Paris herausgegeben (Ferriol, 1714; Fülemile, 2015, 101).

Vanmours Stiche zeigen nicht nur die höchsten Würdenträger des türkischen Hofstaates wie den Sultan oder den Janitscharenführer, sondern auch das einfache Volk des großen Reiches. Besonders interessant sind jene Bilder, die die Damen des Hofes bei den üblichen Beschäftigungen wie beim Spielen, Tanzen, bei der Handarbeit oder einfach lässig am Diwan liegend, mit Pfeife oder mit einem Instrument in der Hand, darstellen. Die großen Fenster zum üppigen Garten, die bunten Vorhänge und Teppiche, die niedrigen Liegesofas mit großen Kissen sind typische Elemente des orientalischen Interieurs (Pape, 1987, 307–308).

Genau hier findet man die kompositionellen Wurzeln der orientalischen Frauendarstellung. Die Ferriol-Sammlung wurde die wichtigste Bildquelle der *turquerie* im 18. Jahrhundert und diente als Handbuch für die Porträt- und Porzellanmalerei sowie für die Kostümkunst.

Die andere große orientalische Porträtsammlung stammt vom niederländischen Künstler Caspar Lyken. Das Werk mit dem Titel *Neu-eröffnete Weltgalleria...* (herausgegeben von Abraham a Sancta Clara bekannt auch als Johann Ulrich Megerle), ist im Jahr 1703 in Nürnberg erschienen (Sancta Clara, 1703). Es enthält 100 Kupferstiche, darunter repräsentieren 22 Bilder das türkische Reich. Fünf Bilder stellen türkische Frauen dar: Neben der „türkischen Kaiserin“ werden Frauen in alltäglichen Szenen beim Tanzen, zu Hause, auf dem Weg ins Bad und auf der Straße präsentiert. Die Bildersammlung von Lyken hat vor allem in deutschsprachigen Gebieten große Wirkung ausgeübt (Fülemile, 2015, 102–103).



Den frühen Darstellungen der orientalischen Damen ist gemeinsam und dabei auffallend – wie Ágnes Fülemile betont – die Kuriosität der Kleidung. Nach der Verbreitung der orientalischen Kostümbücher gehörte die besonders glanzvolle und reiche Bekleidung mit ihren dekorativen Details, wie die Kopfbedeckung, der Schmuck oder die goldenen Verzierungen, in der europäischen Kunst zu den festen Attributen der orientalischen Frau. Die Kleidung hatte immer eine spezielle Rolle in der Darstellungstradition. Die Nacktheit ist bis zum Ende des Jahrhunderts nicht bezeichnend für die orientalischen Darstellungen in der bildenden Kunst. Der Reichtum der Bekleidung und des Schmucks waren hingegen feste Darstellungsmerkmale der orientalischen Frauenfiguren. Diese symbolisierten die Profanität, das Mittel der Verlockung oder die sündige Vergangenheit der Frau (Fülemile, 2015, 92–93).

Die Bedeutung der Kleidung als Attribut der orientalischen Frau wird noch deutlicher in den allegorischen Darstellungen von Weltteilen, wie das auf dem Kupferstich von Pierre Frens beobachtet werden kann. Diese – für die Zeit sonst recht typische – Illustration der Weltteile wurde für die Plakette anlässlich der (Doppel-)Hochzeit des 13-jährigen französischen Königs Ludwig XIII. fertiggestellt. Auf dem Bild (Abb. 3) werden die weiblich personifizierten Erdteile dargestellt. Europa als eine Königin im Staatskleid mit Krone und Reichsapfel, Asien als Sultanin im türkischen Paradeanzug, Afrika als sarazenische Frau nur mit einem Schleier am Unterkörper bedeckt und Amerika als Diana, Göttin der Jagd. Afrika und Amerika werden also als Akt dargestellt, Asien dagegen als reiche Dame im prunkvollen türkischen Gewand (Fülemile, 2015, 92–93).



**Abbildung 3.** Pierre Frens: *Hommage des quatre parties du monde*. Kupferstich. Paris, 1612. Bildquelle: Musée du Louvre, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020520431>



Wie Ágnes Fülemile feststellt, wurde die reich bekleidete und geschmückte orientalische Frau in der Kunstgeschichte des frühen 18. Jahrhunderts zu einer Art *Venus Vulgaris*. Den Begriff kann man aus der Kunst der Renaissance ableiten, wobei in der bildenden Kunst – ausgehend vom Florentiner Humanismus – eine Gegenüberstellung der Allegorien irdischer (*Venus Vulgaris*) und himmlischer Liebe (*Venus Coelestis*) auftritt. (Die bekannteste Darstellung dazu stammt von Tizian: *Himmliche und irdische Liebe*.) Die *Venus Vulgaris*, die mit ihren reichen Kleidern und Schmuck die *Vanitas-Symbole* wie Eitelkeit, Vergeblichkeit, Leiblichkeit verkörpert, steht hier dem platonischen Ideal, der entblößten, reinen Figur der *Venus Coelestis* gegenüber. Die üppig angezogene bzw. die entblößte Frau deutete in der mittelalterlichen Typologie die Gegenüberstellung der alten und der neuen Eva an: Die sündige irdische Frau steht der *nuditas temporalis* gegenüber, also zur Nacktheit der bekehrenden Bűßerin. In der bildenden Kunst der frühen Neuzeit wird die Figur der orientalischen Frau als *Venus Vulgaris* dargestellt (Fülemile, 2015, 92–93).

### 3. DIE HAREMSTHEMATIK IN DER LITERATUR

Die oben beschriebene Darstellung der orientalischen Frau ändert sich im 18. Jahrhundert: Es entsteht ein neues, im Vergleich zu den früheren Traditionen viel sanfteres, jedoch auch viel erotischeres Orientbild, welches vor allem auf der Fantasie des Okzidents basiert und die Kuriosität zum Mittelpunkt hatte – und damit der Welt des Harems, der Beziehung zwischen Mann und Frau, der Körperlichkeit, Sexualität und Polygamie eine große Aufmerksamkeit schenkte. Spätestens also seit dem 18. Jahrhundert war der Platz orientalischer Frauen in der europäischen Kunst und Literatur überwiegend im Harem angesiedelt.

Dabei hatte die Veröffentlichung der französischen Übersetzung von *Tausendundeiner Nacht* von Antoine Galland (1704–1705) eine wichtige Rolle gespielt. (*Les mille et une, 1704–1705*) Nichts hat die europäische Vorstellung vom Leben im Orient mehr geprägt als diese Erzählungen. Sie öffneten die Welt der Fantasie, der Exotik und Erotik in der Literatur. Der Harem wurde damit zum Inbegriff der sexuellen Freizügigkeit und Lüsternheit, in dem sich nackte, schöne Damen auf prächtigen Diwanen räkeln in der einzigen Erwartung, ihrem Herrn zu Diensten zu sein. Auf zahllosen Gemälden liegen sie dort, lässig und oft gelangweilt, nur von dem einen Gedanken beseelt, endlich vom Herrn des Hauses wahrgenommen zu werden und seine Bedürfnisse befriedigen zu dürfen. Und da dies nur selten geschieht, vergnügen sie sich in der Zwischenzeit mit ihresgleichen im Bad oder mit den zahlreichen Sklaven, die zugleich ihre Bewacher wie ihre Bediensteten sind.

„Während der Bruder des Königs so in Gedanken, seiner Qual und seinem Unglück versunken in den Himmel starrte, dann wieder auf den Garten blickte und seinen müden, abwesenden Blick dort schweifen ließ, sah er plötzlich, wie im Palast seines Bruders die geheime Tür geöffnet wurde. Heraus kam die Herrin, die Gemahlin seines Bruders. Zwischen zwanzig Sklavenmädchen, zehn weißen und zehn schwarzen, stolzierte sie daher, als ob sie eine Gazelle mit schwarz-weißen Augen wäre. [...] Direkt vor dem Palast setzten sie sich nieder und legten die Kleider ab. Doch was war das? Zehn von ihnen waren schwarze Sklaven und die zehn anderen waren hellhäutige Mädchen, obgleich sie alle Mädchenkleidung getragen hatten! Jetzt fielen die zehn Männer über die zehn Mädchen her. Die Herrin aber rief: »Masud! Masud!«, worauf ein schwarzer Sklave aus dem Wipfel eines Baums zur Erde sprang, mit einem Satz bei ihr war, ihre Waden hob, sich zwischen ihre Oberschenkel warf und



sie beschlief. Und so sah es nun aus: Die zehn lagen auf den zehn, Masud auf der Herrin, und bis zum Mittag hörten sie nicht auf damit.“ (*Tausendundeine*, 2018<sup>12</sup>, 12–13)

*Tausendundeine Nacht* hatte nach der französischen Ausgabe eine fast beispiellose Erfolgsgeschichte. Unzählige Werke nahmen direkten Bezug darauf oder haben sich davon inspirieren lassen, hunderte von Übersetzungen und Nachschöpfungen kursierten zum Teil in prächtigen und illuminierten Ausgaben unter einer breiten und begeisterten Leserschaft. Interessanterweise wurde das Werk in der arabischen Literatur weniger bekannt. Erst in der modernen arabischen Literatur wurde – gefördert vor allem durch die englischen und französischen Übersetzungen und Aufarbeitungen – eine intensivere, eine differenziertere Auseinandersetzung durchgeführt. Der Status des Werkes im arabischen literarischen Kanon wurde allerdings nie vergleichbar mit jenem in den westlichen Kulturen (Ott, 2004, 16).

Der Harem wurde in seiner Originalbedeutung als heiliger, Schutz bietender Ort wahrgenommen.<sup>1</sup> Wie Melda Ina Baysal Walsh hervorhebt, wurde davon

„in den westlichen Kulturen eine patriarchalische Institution, in welcher Frauen (oft als Sklavinnen betitelt) eingesperrt und lediglich zur Lustbefriedigung des Mannes gehalten werden. Fiktive Darstellungen des Orients und insbesondere des Harems in den Erzählungen von *Tausendundeiner Nacht* verbreiteten Vorstellungen von Geschlechtersegregation und Polygamie. In den westlichen Vorstellungen des 18. und 19. Jahrhunderts lebten die orientalischen Frauen als sexuelle Objekte gefangen im polygamen Harem und verkörperten zugleich ein bemitleidenswertes Symbol der im Orient vorherrschenden abnormalen Sexualität und Gewalt.“ (Walsh, 2014, 98)

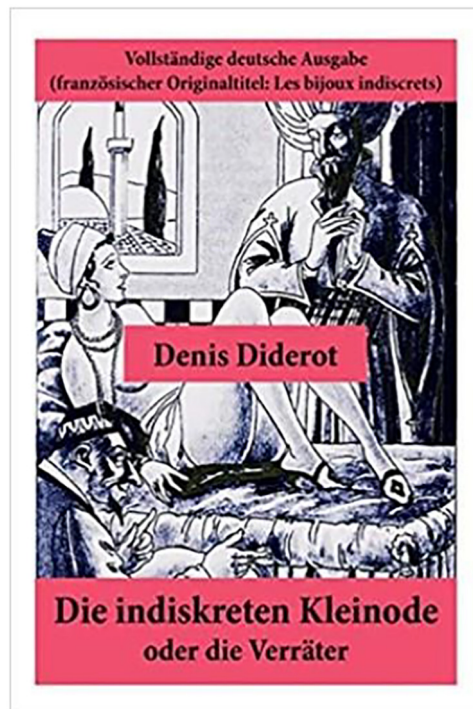
Knapp 60 Jahre nach dem großen Durchbruch von *Tausendundeine Nacht* erschien posthum die *Briefe aus dem Orient* von Lady Mary Wortley Montagu, die sie während ihres Aufenthalts in Istanbul im Jahre 1717 verfasste. Das Werk vermittelte der westlichen Welt einen ersten, authentischen Eindruck von den Harems, und zwar aus einer weiblichen Sicht. Montagu versuchte, die zuvor herrschende Vorstellung und Kodifizierung des Harems als Ort sexueller Laster zu entschleiern und präsentierte die Freiheiten der orientalischen Frauen (Haremfrauen). Sie war also um eine sachliche Beschreibung bemüht, doch gab es viele auch nach ihr, deren Interesse vor allem auf die exotischen Vorstellungen vom Orient abzielte, darauf, was ihrer eigenen Kultur gerade entgegenstand: Der erotisch konnotierte Topos der orientalischen Frauen blieb also lange aktuell.

<sup>1</sup>Definition laut dem *Kleinen Islam-Lexikon*: „Harem (arab. Harīm, ‚geweihter, unverletzlicher Ort‘). Bezeichnung für den von der Umwelt weitgehend abgeschlossenen Familientrakt eines Hauses, in dem sich Frauen unverschleiert aufhalten können. Die islamische Sitte, weibliche Familienangehörige von der Männergesellschaft räumlich getrennt wohnen zu lassen, wurde vermutlich im 7. Jahrhundert von den Byzantinerinnen übernommen. Im Koran wird diese strikte Trennung nicht explizit empfohlen; doch werden die Frauen aufgefordert, sich nicht zur Schau zu stellen (Sure 24:31). Den Harem bewohnten früher bis zu vier rechtmäßigen Ehefrauen des Hausherrn (Polygamie), seine Töchter, Schwiegertöchter u. a. weibliche Familienangehörige. Außer Ehemännern und Söhnen, in Ausnahmefällen auch einem Arzt, hatten ausschließlich Frauen Zutritt. In den weitläufigen Harems der Herrscherhäuser lebten auch Dienerinnen, Sklavinnen und Konkubinen, gelegentlich bis zu mehrere tausend Frauen. Die Verbindung zur Außenwelt erfolgte über Eunuchen, die gleichzeitig den Harem bewachten. Bekanntes Beispiel für einen herrschaftlichen Harem ist der Topkapi-Palast in Istanbul. Diese Form des Harems ist mit dem Rückgang und teilweise auch mit dem Verbot der Polygamie unüblich geworden. Heute versteht man unter Harem ‚Frauen-‘ oder ‚Familienbereich‘ oder auch die Gesamtheit der weiblichen Hausbewohner.“ (*Kleines Islam-Lexikon* 123, zitiert nach Walsh, 2014, 20–21.)



Das Thema des Harems – die exotischen Liebesszenen, die Erotik und sogar die Pornographie – etablierten sich dementsprechend schnell auch in der hohen Literatur. Neben den Topoi zu orientalischem Luxus und Wohlleben bestimmten die literarischen Bilder von Freiheiten der Polygamie das Türkengenre im 18. und 19. Jahrhundert. Die *Zaire* (1732), der größte Bühnenerfolg Voltaires, die *Le Sopha, conte moral* (1737) von Crébillon oder *Les bijoux indiscrets* (1748) von Diderot (Abb. 4) sind nur einige bekannte Beispiele dafür.

Nach Montagus orientalischen Reiseberichten blühte die Haremsthematik auch in den Gattungen der verschiedenen Ego-Dokumente (Briefen, Memoiren, Aufzeichnungen) auf. In den 1850–1890er Jahren gab es sogar eine Welle weiblicher Autorinnen – wie Amelia Edwards (*A Thousand Miles up to the Nile*, 1877), Harriet Martineau (*Eastern Life. Present and Past*, 1848), später Demetra Vaka Brown (*Some Pages from the Life of Turkish Women*, 1909), Grace Ellison (*An Englishwomen in a Turkish Harem*, 1915) oder im deutschsprachigen Raum Ida Hahn-Hahn (*Orientalische Briefe*, 1844), Maria Schuber (*Meine Pilgerreise über Rom, Griechenland und Ägypten durch die Wüste nach Jerusalem und zurück*, 1850) oder Ida Pfeiffer (*Reise einer Wienerin in das Heilige Land*, 1854) –, die orientalische Reiseberichte publiziert und dabei über den Harem berichtet haben (Melman, 1992. Vgl. Baysal Walsh, 2014, 99). In diesen Werken



**Abbildung 4.** Titelblatt der deutschen Übersetzung von Denis Diderot: *Les bijoux indiscrets* aus dem Jahr 2018 (Weitere Übersetzungen unter den Titeln: Die geschwätzigen Muscheln, Die Verräter und Die geschwätzigen Kleinode) Bildquelle: Eigene Aufnahme



wird das Bild des Harems sowie der Haremsdamen immer mehr objektiviert, wobei oft auch auf die westeuropäische Imagologie reflektiert wurde.

Ein interessantes Beispiel dazu stellen die Erinnerungen der Prinzessin Djavidan Hanum dar, der Gemahlin des letzten Gouverneurs von Ägypten. Hanum wurde als May Török, als Tochter einer österreichisch-ungarischen Gräfin, Sophie Vetter von der Lilie, und Josef Török, Offizier in der k. und k. Armee, 1877 in Pennsylvania geboren. Sie erlebte durch ihre Hochzeit mit dem Vizekönig von Ägypten den Harem zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Kairo, was gar nicht ihren romantischen Vorstellungen und Vorurteilen entsprach. Wie sie in ihren Erinnerungen beschreibt, konnte „in dieser unfreien, gehemmten, gemachten, verzerrten und zerstörenden Atmosphäre [...] die Liebe nicht mehr existieren. Die Liebe, deren Ursprung die Wollust gewesen war und die seinerzeit den Harem ohne beschränkte Haftung erzeugt, fundiert und aufgebaut hatte. Jetzt dagegen war der Harem nur mehr eine vortäuschende Institution, die Wollust war längst aus ihm entflohen, und das gefürchtetste Element war die Liebe und alles, was dem Schein nach mit ihr zusammenhing.“ (Hanum, 1991, 84. Zitiert nach: Belgin, 2005, 9) Hanums nicht erfüllte Erwartungen – über die Vielzahl der sich für den Sultan anbietenden Haremsdamen und über die erotische, lüsterne Atmosphäre – entsprechen genau den Stereotypen und den Klischees über den Harem, wie wir das aus der westlichen Literatur kennen.

Auch die ungarische Literatur des späten 19. Jahrhunderts führt dieses klischeehafte Bild weiter und stellt den Harem als Quelle der orientalischen Erotik dar. Paradebeispiel zur Stereotypisierung sind die Werke des gefeierten Autors Géza Gárdonyi, des Verfassers des beliebten Jugendromans *Egri csillagok*. Gárdonyi gab in den 1860er Jahren unter dem Pseudonym Dr Yang, „a török szultán nyugalalmazott háremorvosa“ (pensionierter Arzt des Harems des türkischen Sultans), erotische Literaturhefte heraus. Die Kurzromane mit den Titeln *A szerelem titkai* (Die Geheimnisse der Liebe), *A szépség titkai* (Die Geheimnisse der Schönheit), *A hárem titkai* (Die Geheimnisse des Harems) oder *A nászjéj* (Die Hochzeitsnacht) wurden sehr erfolgreich. Trotz der hohen Auflagenzahlen und der mehrfachen Neuausgaben – alle Bände wurden bis 1900 drei- bis fünfmal neu verlegt – sind die physischen Exemplare – außer wenigen Ausnahmen von den ersten zwei Bänden – in Bibliotheken und öffentlichen Sammlungen gar nicht mehr auffindbar, was eindeutig auf die hohe Popularität der Hefte verweist (Abb. 5).

Stilistisch sind diese Texte meistens sehr schwach. Wie Gárdonyis Sohn, József Gárdonyi, Betreuer seines Nachlasses, schreibt: „[Dr Yang, a török szultán nyugalalmazott háremorvosa] a titkok leleplezésében talán világrekordot ért el. A tartalommal azonban nem léphetné át az ország határát se, oly együgyűségek...“<sup>2</sup> Die Authentizität spielt aber eine große Rolle: Gárdonyi hat ausführliche Rechercharbeiten durchgeführt und für die historische Authentizität Zitate aus dem Koran sowie von türkischsprachigen Autoren eingebaut.

„Dr. Yang A. (a második kiadástól Yang O. J.) nevének megfelelő lelkiismeretes munkát végezessen s a szultán kenyerét nála senki kétségbe ne vonhassa: belemerül török szavak rejtelmeibe. A Szerelem titkai tele török nyelvű idézetekkel. A Szépség titkai Mohamed szavaival indul. A többi kötetek is mind hemzsegnék a Koránból, török íróktól, költőktől vett idézetektől. Gárdonyi talán

<sup>2</sup>[Dr. Yang, der pensionierte Haremsarzt des türkischen Sultans] hat in der Enthüllung der Geheimnisse vielleicht einen Weltrekord erreicht. Mit deren Inhalt könnte er aber nicht mal die Landesgrenze übertreten, so albern sind sie... [Eigene Übersetzung.] Gárdonyi J., 1934, 173.





**Abbildung 5.** Illustration zum Géza Gárdonyi Werk: *A szépség titkai* (Die Geheimnisse der Schönheit). Budapest, ohne Datum. Bildquelle: Eigene Aufnahme

megismerkedhetett volna alkalmasabb úton is a török nyelvvel és irodalommal. De az élet így irányította rongyoszebü vándorát. Így küldötte el, vezette el e szemetes úton az Egri csillagok felé.<sup>3</sup>

Die erotischen Hefte des jungen Gárdonyi werden in der Fachliteratur kaum erwähnt und eine gründliche Auseinandersetzung mit den Texten – wegen der fehlenden Exemplare – ist leider nicht wirklich möglich. In den vorhandenen Werken ist jedoch eindeutig, dass Gárdonyi die gleiche stereotypische Darstellung des Harems verwendet wie seine westeuropäischen Vorgänger. Der Harem wird als Paradies der Liebe beschrieben, als irdischer Ort der Wollust.

„A szerelem paradicsoma a hárem. A paradicsom gazdája a szultán. [...] A modern államokban élő egészséges fiatal férfiak sóhajtozva gondolnak olykor a háremre. [...] A szultán háremében a szerelem titkai, a szépség, a csábítás művészete, a földi üdv, mit gyönyörnek neveznek, – ezek voltak a

<sup>3</sup>Damit Dr Yang A. (ab der zweiten Auflage Yang O. J.) eine seinem Namen entsprechende gewissenhafte Arbeit leisten kann und seine Unterstützung durch den Sultan niemand in Frage stellen kann, ist er in die Geheimnisse der türkischen Wörter eingetaucht. Die *Geheimnisse der Liebe* ist voller türkischer Zitate. Die *Geheimnisse der Schönheit* fängt mit den Worten von Mohamed an. Die weiteren Bände sind auch voll mit Zitaten aus dem Koran sowie von türkischen Schriftstellern und Dichtern. Gárdonyi hätte vielleicht auf einem besseren Weg die türkische Sprache und Literatur kennenlernen können, doch das Leben hat seinen armseligen Wanderer so geführt, auf diesen lausigen Weg in die Richtung der *Egri csillagok*. [Eigene Übersetzung.] Gárdonyi J., 1934, 173.

társalgások kiemelkedő pontjai. [...] Égető meleg tüzel a nő arczán, egész teste ismeretlen érzéstől remeg, midőn az ujdonsült férjjel megáll az egymás mellett fehérlő ágyak mellett. Érzi, hogy a szerelem legfőbb titkai fognak megoldatni, s ez a gondolat a mennyország egész súlyával nehezedik egész valójára. A vőlegényt is elfogta a szerelem láza: erős, magához omlasztó öleléssel fonódnak karjai nejének lágy teste köré, s izzó csókban olvad fel a sokat várhoztatott.<sup>4</sup>

#### 4. DER ORIENTALISCHE AKT

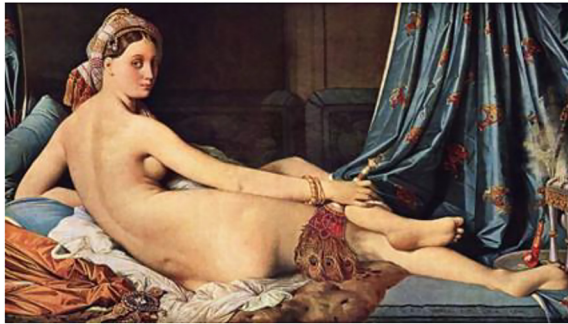
Parallel zu der oben angedeuteten Entwicklung der Literatur können wir am Ende des 18. Jahrhunderts auch in der bildenden Kunst eine interessante Wandlung beobachten. In dieser Zeit wird nämlich die Erotik der Frau mit der Exotik des Orients auch bildlich verknüpft und aus der reich gekleideten orientalischen Frau entsteht die Gattung des erotischen Akts. Die reiche Kleidung, die zuvor ein festes Attribut der Odaliske war, wurde im 18. Jahrhundert schnell obsolet. Nach der veränderten Imagination des Orients bekam das Bild der abendländischen Frau, vor allem die Odaliske, auch in der bildenden Kunst des 18. Jahrhunderts eine erotische Konnotation, was die Darstellung der Nacktheit ermöglichte.

Im 19. Jahrhundert entsteht also – basierend auf der Aktmalerei des Rokoko – das wohlbekannte Genre des orientalischen Akts. Damit wurde ein neues und sehr reiches Kapitel der Darstellungen der orientalischen Frau in der bildenden Kunst eröffnet. Zu den wichtigsten und bekanntesten Erneuerern der Aktmalerei gehörten François Boucher, Jean-Antoine Watteau, Jean-Honoré Fragonard oder später Jean Auguste Dominique Ingres. Mit seinem bekannten Bild, der in vielen Varianten existierenden *Großen Odaliske* (Abb. 6) hat Ingres einen „Prototyp“ der orientalischen Aktmalerei geschaffen. Bereits in diesem ersten Werk der Odaliskendarstellung findet man die entscheidenden Elemente der Topologie: Nacktheit und perfekte Schönheit, Betonung des Körpers, laszive Passivität, Exotik (Winklbauer, 2005, 22.).

Die Odaliske wird auf Ingres' Bild als *femme fatale* auf einem reich mit Stoffen drapierten Bett dargestellt. Die Nacktheit und der kühle Blick – der ihre emotionale Unabhängigkeit ausdrückt und eine gewisse Gleichgültigkeit gegenüber Scham und gesellschaftlichen Konventionen suggeriert – rufen körperliche, sexuelle Konnotationen auf. Der Kopfschmuck – das goldene Zopfband mit der Juwelenbrosche und der Turban – sowie die drei goldenen Armreife sind alles, was die nackte Odaliske am Körper trägt. Doch das, zusammen mit den wenigen orientalischen Raumaccessoires wie dem Fliegenwedel in der Hand, einer mit Perlen und Edelsteinen besetzten Gürtelschnalle, dem rauchenden Öfchen, an dem eine Pfeife lehnt, sowie dem blauen Seidenvorhang, kann eine orientalische Atmosphäre sowie das Gefühl von Unerreichbarkeit und Luxus vermitteln (Ulrich, 1945, 58–59. Vgl. Al Wazzan, 2011, 71–72).

<sup>4</sup>Der Harem ist das Paradies der Liebe. Der Herr dieses Paradieses ist der Sultan. [...] Die in den modernen Staaten lebenden gesunden jungen Männer denken ab und zu seufzend an den Harem. [...] Im Harem des Sultans sind die Geheimnisse der Liebe, die Schönheit, die Kunst der Versuchung, das irdische Vergnügen die wichtigsten Themen. [...] Wie eine Flamme leuchtet das Gesicht der Dame, ihr ganzer Körper zittert durch ein unbekanntes Gefühl, als sie mit ihrem neuen Gatten bei den weißen Betten stehenbleibt. Sie spürt, die wichtigsten Geheimnisse der Liebe werden sich hier lösen, dieser Gedanke wiegt wie die Last des Himmels auf ihren Schultern. Der Gatte wurde auch von der Liebeslust ergriffen: Seine Arme schlingen sich um den sanften Körper seiner Frau und sie gehen ineinander in glühenden Küssen auf. [Eigene Übersetzung.] In: [Gárdonyi G.] n.d., 7.





**Abbildung 6.** Jean Auguste Dominique Ingres: *Die große Odaliske*, 1814. Bildquelle: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=130814> (letzter Zugriff: 23. 03. 2022)

Der Höhepunkt der Haremsdarstellungen liegt etwa zwischen den Jahren 1860 und 1890. In dieser Zeit sind innerhalb der Salonmalerei zur Haremsthematik verschiedene Subgenres entstanden, die z. B. die Gefahren des Harems darstellen und über die Grausamkeiten an diesem geheimen Ort berichten. Wir kennen dazu zahlreiche Beispiele, wie unter anderen *Eifersucht im Serail* von Fernand Cormon (1884) oder die beiden Gemälde mit dem Titel *Ítélet előtt* (dt. Vor der Bestrafung, 1890; Abb. 7) sowie *A kegyvesztett* (dt. Bewachung der Verurteilten, 1889) (Vgl. Ninkov, 2009, Nr. 25, 24 und 26) von Ferencz Eisenhut (Winklbauer, 2005, 27).

Eisenhut, der bekannte Orientaler der Monarchie, verbrachte ab den späten 1870er Jahren mehrere Jahre in verschiedenen Gebieten des Orients, zuerst in der Region des Kaukasus, später in Nordafrika, Ägypten, Syrien und Zentralasien. Das Morgenland blieb seine wichtigste Inspirationsquelle.

„... haláláig hű maradt iskolájának hagyományaihoz, és a modern művészet áramlatai szinte nyomtalanul suhantak el fölötte. Azok közül a művészek közül való volt, akik alkotásaikban a vonalak és a színek harmóniájának teljes egyenjogúságát dokumentálták, és a kompozíció terén is alkalmazkodtak a régi akadémikus szabályokhoz. Keleti tárgyú festményein, melyek élete munkájának a java részét alkotják, az említett elv érvényesülésén kívül még azt a jellemző vonást is

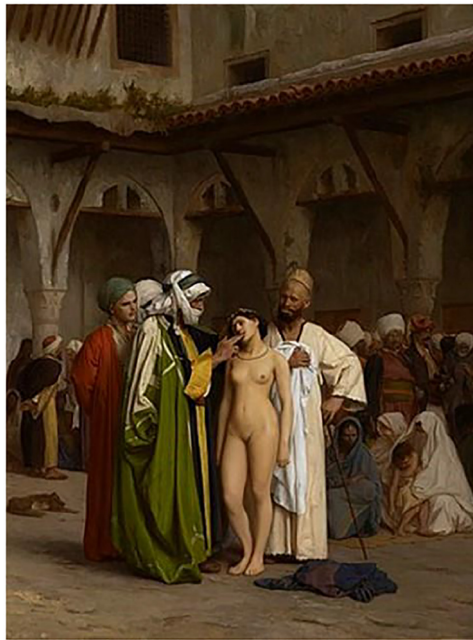


**Abbildung 7.** Ferencz Eisenhut: *Ítélet előtt* (Vor der Bestrafung, 1890). Bildquelle: Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, Nr. 1574



kiemelhetjük, hogy az ő fantáziáját nem annyira a Kelet káprázatos szín pompája, mint inkább annak a csodálatos világnak misztikus filozófiája s a kelet népének egzotikus lélektana ragadta meg, amelynek nem egy érdekes problémáját próbálta vásznain megoldani.<sup>5</sup>

Ein anderes, vielleicht noch beliebteres Subgenre der Haremsthematik stellen Episoden beim Sklavenhändler dar. Eisenhut hat dieses Thema auch gemalt (*Rabszolgakereskedés*/dt. Sklavenmarkt, 1888 oder *Hadizsákmány*/dt. Trophäe, 1889) (Ninkov, 2009, Nr. 19 und 21), die bekannteste Darstellung stammt aber von Jean-Léon Gérôme. Sein Gemälde *Der Sklavenmarkt* (Abb. 8) schließt an die orientalische Thematik an, die seine Malerei nach einem achtmonatigen Aufenthalt in Ägypten bestimmte. Gérôme distanzierte sich mit diesen Bildern von den Konventionen der romantischen Orientdarstellung und mit der starken Wirklichkeitstreue und feinen



**Abbildung 8.** Jean-Léon Gérôme: *Der Sklavenmarkt*, 1866. Quelle: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:The\\_Slave\\_Market\\_G%C3%A9r%C3%B4me](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:The_Slave_Market_G%C3%A9r%C3%B4me). (letzter Zugriff: 23. 03. 2022)

<sup>5</sup>Bis zu seinem Tod stand er treu zu den Traditionen seiner Schule, die Strömungen der modernen Kunst sind spurlos an ihn vorübergegangen. Er war einer der Künstler, die in ihren Werken die Gleichwertigkeit der Linien und der Harmonie der Farben dokumentieren und sich auch kompositionell an die alten akademischen Regeln halten. Nicht unbedingt die blendende Farbenpracht des Orients hat seine Fantasie auf seinen orientalischen Bildern (die den großen Teil seines Schaffens ausmachen) eingefangen, sondern vielmehr die mystische Philosophie dieser wunderbaren Welt, die exotische Seele der orientalischen Völker, deren Besonderheiten er auf seiner Leinwand darstellen wollte. [Eigene Übersetzung.] In: Ambrozovics, 1903, 252–255; online: [http://epa.oszk.hu/00000/00009/00010/muveszet\\_02\\_eisenhut.htm](http://epa.oszk.hu/00000/00009/00010/muveszet_02_eisenhut.htm) (letzter Zugriff: 23. 03. 2022).



malerischen Behandlung der Bildoberfläche entwickelte er einen ethnographischen Hyperrealismus (Al Wazzan, 2011, 101. Vgl. Gost, 2002, 39.).

Das Bild *Der Sklavenmarkt* präsentiert den Kauf einer Sklavin für einen Harem. Im Zentrum des Gemäldes steht eine nackte Frauenfigur in vollendeter körperlicher Schönheit, umgeben von vier orientalisches gekleideten Männern. Ihr makelloser Körper, die erniedrigte Position, die völlige Unterwürfigkeit und natürlich ihre Nacktheit stehen zu den abwägenden männlichen Kunden in völligem Kontrast. Das Bild kann nach Ruth al Wazzan und Belgin als das Sinnbild eines „kontrollierten Orients“ aufgefasst werden, wobei weniger das Orientalische als die Macht, die Rolle des „verfügenden“ Mannes, präsentiert wird (Al Wazzan, 2011, 102 und Belgin, 2005, 27).

Die erwähnten Künstler der exotischen Haremsdarstellung stellen nicht nur die bis dahin eher unbekannt Gattung des Rokokoaktes wieder her, sondern verbinden diesen gleich mit dem Begriff des Orients. Auf ihren Bildern werden die klassischen, frühen Traditionen der Aktmalerei mit den Darstellungsmerkmalen des Exotismus vereint. Orientalische Stoffe, Möbelstücke, Schmuck sowie erotische Selbstoffenbarung bestimmen diese Bilder, die nur noch ansatzweise an die Figur der *Venus Vulgaris* erinnern. Die Odaliskinnen der Salonmalerei des 19. Jahrhunderts symbolisieren das auf den Körper reduzierte Begehren, die Verfügbarkeit und die ungezügelter Sexualität – sie stehen für alles, was eine bürgerliche Europäerin der Zeit nicht sein durfte.

## 5. SCHLUSSBEMERKUNGEN

Während des 18. Jahrhunderts wurde eine gut nachweisbare Welle der Begeisterung und der Faszination für den Orient ausgelöst, die Popularität orientalischer Kunst erreichte in Europa dann im 19. Jahrhundert ihren Höhepunkt. Obwohl die Länder des vom Westen als Orient bezeichneten Raumes – hierzu gehören Algerien, Ägypten, Indien, der Libanon, Libyen, Marokko, Palästina, Syrien, Tunesien und die Türkei – in ihren Traditionen und Kulturen sehr unterschiedlich sind, wurden sie in der westlichen Kultur als homogene Einheit wahrgenommen.<sup>6</sup> Diese Homogenität wird von Kristian Davies als „uniformity of appeal“ bezeichnet, als eine gemeinsame Anziehungskraft, welche sie auf die westliche Welt ausüben (Davies, 2005, 13. Vgl. Baysal Walsh, 2014, 254.).

Dem Thema Harem hatte man sich im 18. Jahrhundert noch sehr spielerisch genähert. Der Sultan und vor allem seine Begleiterinnen waren wichtige und oft verwendete Rollen im Figurenrepertoire der Maskenbälle oder in der Porträtmalerei an den europäischen Höfen, vor allem in den westlichen Ländern Europas (Vgl. Pesti, 2018). Das Sujet des Harems nahm hier eine Form erotischer Selbstinszenierung an, eine pikante Variante des Spiels der Geschlechter in den Kreisen der höheren Aristokratie. Im 19. Jahrhundert ändert sich dieses Phänomen und die Erotik wird in der bildenden Kunst auf die Fremdheit, auf eine fremde Kultur projiziert. Roswita Gost erklärt das mit der Entstehung und Erstarkung des Bürgertums, welches – vorerst in Westeuropa – die gesellschaftlich führende Schicht des Adels ablöst, wobei die bürgerliche Frau im Vergleich zur Aristokratin sehr wenig emanzipiert war. Während die adeligen Damen über ein Privatvermögen verfügten, was ihnen ein mehr oder weniger müßiggängerisches und von

<sup>6</sup>Said betont in seiner Studie *Orientalism* bereits, dass Orientalismus die Erfindung der westlichen Machtdiskurse sei (Said, 1979. Vgl. Walsh, 2014, 255.).



ihrem Gatten relativ unabhängiges Leben ermöglichte, hatten die bürgerlichen Frauen sich um die Aufgaben um Heim und Kinder gekümmert sowie für Wärme und Geborgenheit in der Familie gesorgt. Dabei gab es auch in den aus Liebe geschlossenen Ehen nicht viel Platz für Erotik. Die bürgerliche, strenge und sinnesfeindliche Arbeitsethik ging mit der erotikfeindlichen Sexualmoral einher. In der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts wurde also dieser entsexualisierten bürgerlichen Europäerin die ausschließlich auf ihre Sexualität reduzierte Orientalin entgegengestellt (Gost, 2002, 38–39).

Seit dem 18. Jahrhundert wurde eine große Zahl an objektiven Berichten über den Harem publiziert, die in keiner Weise dem erotischen Wunschbild der westeuropäischen Kultur entsprechen. Die orientalistischen Haremdarstellungen – welche viel mehr über ihre europäischen Erfinder als über ihre orientalischen Vorbilder aussagen – folgen allerdings weiterhin den jahrhundertealten Vorurteilen über männliche Allmacht und weibliche Erotik. Diese Auffassung bestimmt eigentlich bis heute die westliche Vorstellung von islamischen Herrscherharems. Folgendes Zitat stammt aus einem Buch mit dem Titel *Harem. Sinnbild orientalischer Erotik* der italienischen Historikerin Carla Coco.

„Die schönen, splitter nackten turkmenischen Prinzessinnen verbringen viele glückliche Stunden in dieser angenehmen Umgebung. Sie sind frei vom Puritanismus der christlichen Welt, lassen sich und ihren Körper in einer Atmosphäre der Entspannung und des Nichtstuns gehen, ohne falsche Scham oder unzüchtige Gesten, ohne ihre Anmut oder ihre Mängel zu verstecken, eine Natürlichkeit, die die europäischen Frauen nicht kennen. [...] Die Frauen des Serails praktizieren die homosexuelle Liebe. Von den seltenen Liebesdiensten im Bett des Sultans nicht befriedigt und mit ihrer eigenen Nacktheit vertraut, verbinden sie brennende Liebesverhältnisse untereinander, große Lieben entstehen, die die europäischen Männer mit Verachtung erfüllen; sie schreiben »diese und viele andere Unredlichkeiten« einfach den Badegewohnheiten zu.“ (Coco, 1997, 120 und 123)

Ganz deutlich sieht man hier also, dass auch die Gegenwart noch weit davon entfernt ist, von dem patriarchalischen und erotisierten Bild der Odaliske frei zu sein.

## BIBLIOGRAPHIE

- Al Wazzan, R. (2011). *Kunstwerk Odaliske. Der Harem – ein verbotener Ort*. Novum, Neckenmarkt.
- Ambrozovics, D. (1903). Eisenhut Ferenc. *Művészet*, II: 252–255 (online: [http://epa.oszk.hu/00000/00009/00010/muveszet\\_02\\_eisenhut.htm](http://epa.oszk.hu/00000/00009/00010/muveszet_02_eisenhut.htm) letzter Zugriff: 23. 03. 2022).
- Belgin, T. (Ed.) (2005). *Harem. Geheimnis des Orients. Katalog zur Ausstellung Harem – Geheimnis des Orients*, Kunsthalle Krems. 14. August – 13. November 2005. Kunsthalle, Krems.
- Belon, P. (1553). *Observations de plusieurs singularitez et choses memorables trouvées en Grèce, Asie, Judée, Egypte, Arabie et autres pays étranges*. Paris.
- Boissard, J.-J. (1546). *Vitae et Icones Sultanorum Turcicorum....* Theodor de Bry, Frankfurt. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15203800/fl.item>.
- Coco, C. (1997). *Harem. Sinnbild orientalischer Erotik*. Belsler, Stuttgart–Zürich.
- Davies, K. (2005). *The Orientalists. Western Artists in Arabia, the Sahara, Persia & India*. Laynfaroh, New York.
- Desprez, F. (1567). *Recueil de la diversité des habits, qui sont de present en usage, tant es pays d'Europe, Asie, Affrique et Isles sauuaiges, Le tout fait apres le naturel*. Richard Breton, Paris.
- Ferriol, C. de (1714). *Recueil de 100 estampes representent Differentes Nations du Levant....* Basan, Paris.



- Fülemile, Á. (1989). Viseletábrázolások a 16–17. századi grafikában. *Ars Hungarica*, 2: 115–133.
- Fülemile Á. (2015). Az „odalizsk”. Egy orientalizáló képzőművészeti téma jelentésének és recepciójának változásai. *Ethno-Lore. A Magyar Tudományos Akadémia Néprajzi Kutatóintézetének Évkönyve*, 32: 69–144.
- [Gárdonyi, G.] (n.d.). *A szépség titkai*. Budapest.
- Gárdonyi, J. (1934). *Az élő Gárdonyi. 1. kötet. Az ólombetűk felé*. Dante, Budapest.
- Gost, R. (2002). *Die Geschichte des Harems*. Albatros, Düsseldorf 2002.
- Hanum, D. (1991). *Harem. Erinnerungen der Prinzessin Djavidan Hanum, frühere Gemahlin des Khediven von Ägypten*. Taschenbuch, München.
- Les mille et une* (1705). *Les mille et une nuits. Contes arabes traduits en français par Galland*. Paris.
- Melman, B. (1992). *Women's Orients. English women and the Middle East 1718–1918. Sexuality, religion and work*. Macmillan, Basingstoke.
- Nicolay, N. de (1567). *Les quatre premiers livres des navigations et peregrinations orientales, de N. de Nicolay avec les figures au naturel....* G. Rouille, Lyon. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k79258f/fl.item>.
- Ninkov, O. (2009). *Eisenhut Ferenc (1857–1903) élete és munkássága*. Dissertation. ELTE, Budapest.
- Ott, C. (2004). *Tausendundeine Nacht als Kultbuch der arabischen Literatur*. In: underRudolf Freiburg, Markus May und Roland Spiller (Ed.), *Kultbücher*. Königshausen und Neumann, Würzburg, pp. 15–30.
- Pape, M. E. (1987). *Die Turquerie in der bildenden Kunst des 18. Jahrhunderts*. Universität, Köln.
- Pesti, B. (2018). Turkophilie am Wiener Hof Maria Theresias. *Hungarian Studies*, 32: 187–204.
- Pollig, H. (1987). *Exotische Welten. Europäische Phantasien*. In: Hermann, P. (Ed.), *Exotische Welten. Europäische Phantasien*. Cantz, Stuttgart.
- Postel, G. (1560). *De la Republique des Turcs, et là ou l'occasion s'offrira, des meurs & loy de tous Muhamedistes I–III*. Poitiers.
- Said, E. (1979). *Orientalism*. Vintage Books, New York.
- Said, E. (2010). *Orientalismus*. 2nd ed. Fischer, Frankfurt a. Main.
- Sancta Clara, A. (1703). *Neu-eröffnete Welt-Galleria*. Christoph Weigel, Nürnberg.
- Schmidt-Haberkamp, B. (Ed.) (2011). *Europa und die Türkei im 18. Jahrhundert*. Vandenhoeck & Ruprecht Unipress, Bonn.
- Tausendundeine (2018<sup>12</sup>). *Tausendundeine Nacht – Das arabische Original erstmals in deutscher Übersetzung*. (Übersetzt von Claudia Ott). C. H. Beck, München.
- Ulrich, C. (1945). *Von Poussin zu Ingres und Delacroix*. Scientia, Zürich.
- Walsh, B. M. I. (2014). *Exotik, Erotik und Haremkultur: Zur Gender-Problematik im deutschen Orientalismus des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*. Dissertation. ProQuest, Ann Arbor.
- Winklbauer, A. (2005). Kunstwerk Odaliske. Über eine Männerphantasie der Moderne. *Belgin*, 2005: 22–32.

