

Semesterbericht WiSe 14 – SoSe 15

Marleen Wolter / Matrikelnummer 205272 / wolterma@uni-hildesheim.de

MA Inszenierung der Künste und der Medien

Eingereicht am 24.08.2015

Forschungsthema:

Der Schleier als Instrument eines experimentellen Ansatzes für postkoloniale Mimikry



Marleen Wolter
Luisenstr. 3
31141 Hildesheim
0178-8332674

INHALT

Einleitung	S. 3
Begriffe	S. 4
Kulturelle Mimikry: Der Diskurs in den Kulturwissenschaften	S. 4
Postkoloniale Mimikry und Dritter Raum	S. 6
Meine Position als Forschende	S. 8
Travestie-Instrument: Verschleierung	S. 9
PROJEKT	S. 13

Einleitung

Nachahmung, Konfrontation, Allianz und Anwaltschaft: Künstlerische Positionen zur Frage nach der Darstellbarkeit kultureller Differenz entwickeln sich kontinuierlich weiter. Auf der Suche nach Bildern des Anderen bzw. Bildern des Selbst als das Andere bewegen sich Künstler*innen zwischen Affirmation, Alienation und der Auflösung aller Identitätsmerkmale. Viele zeitgenössische performative Arbeiten nutzen dabei Strategien des Dialogischen, inszenieren Übersetzungsprozesse und produktive Missverständnisse innerhalb kultureller „Begegnungen“ (aus eigener Arbeitserfahrung nenne ich hier das Projekt *msonkhano.de/begegnungen.mw* der Solomonic Peacocks und der Frl. Wunder AG). Andere Projekte suchen statt Konfrontation eher das Hybride, das Dazwischen im kulturellen Aushandlungsprozess. Ein immer wiederkehrendes Motiv in verschiedensten Prozessen ist die sogenannte kulturelle Mimikry und ihre künstlerische Verwertung bzw. ihre Adaption aus dem sozialen in den künstlerischen Kontext.

Im Rahmen meines Forschungsprojekts interessiere ich mich für performative Strategien kultureller Mimikry, deren künstlerische Weiterentwicklung in Formen von Travestie und das damit (vermeintlich) verbundene Potential postkolonialer Subversion.

Dabei ist mein praktischer Angriffspunkt die Kulturtechnik der Verschleierung. Da kulturelle Mimikry immer auch Verschleierungstaktik ist, bildet die Mimikry von Verschleierungspraxen ein interessantes Moment „doppelter“ Verschleierung.

Um das Forschungsziel weiter auszudifferenzieren, nehme ich zunächst eine Klärung zentraler Begriffe vor und halte anschließend meine bisherigen Entdeckungen in den Diskursen über kulturelle Mimikry und Verschleierung fest.

Begriffe

Mimikry

Mimikry ist ein zentraler Parameter kulturwissenschaftlicher Analyse und Umschreibung für Strategien der Wiederholung, Zitation und Parodie (vgl. Sielke/Meyer 2011: 225). Die Kulturwissenschaften grenzen Mimikry nicht eindeutig von den Begriffen Mimesis und Camouflage (Tarnung) ab. Ein klares Bestimmungsmerkmal des Begriffes ist zumindest, dass es sich bei Mimikry -wie bei der Travestie- nicht um die vollkommene Verwandlung in das nachgeahmte Andere handelt: Die Differenz bleibt stets sichtbar markiert! Mimikry ist demnach die Nachahmung eines Anderen, aber nie die perfekte Nachahmung; „*ein Prozess, der Similarität signalisiert, wo eigentlich Differenz herrscht, und der Identität, Essenz und Echtheit somit in Frage stellt*“ (ebd. 226).

Das Oxford English Dictionary Online 2010 definiert Mimikry als „*the action, practice, or art of copying or closely imitating, or (in early use) of reproducing through mime, esp. imitation of the speech or mannerism of another in order to entertain or ridicule/an act, instance, or mode of copying or imitating; a product of imitation, a copy*“.

Mimesis

Mimesis hingegen wird in der Poetik Aristoteles` als Nachahmung beschrieben. Gabriele Brandstetter benennt sie als einen „Modus der Aneignung, des Lernens und der Verwandlung“ sowie eine „Erfindung des Möglichen“ (vgl. ebd. 225).

Travestie

Drag Performances und Travestie agieren mit ähnlichen Strategien, sind aber bereits auf der Show-Ebene bzw. im Bühnenkontext verortet und verweisen mehr noch als andere Mimikryphänomene besonders explizit auf ihre „Gemachtheit“.

Kulturelle Mimikry: Der Diskurs in den Kulturwissenschaften

Mimikry umschreibt in den Kulturwissenschaften sowohl Strategien der Wiederholung und Zitation von tradierten Stilen und Texten als auch der Nachahmung, Performanz und Parodie von Geschlechterkonventionen oder ethnischen Stereotypen, die nicht nur „Schutz- und Lockfunktionen“ erfüllen, sondern, so wird insbesondere seitens der Gender Studies und der Postcolonial Studies argumentiert, auch politisch subversive Effekte haben.

Wie funktioniert das?

Mimikry gilt grundsätzlich als eine Strategie der (De-)konstruktion von Identitäten und hat vor allem im Kontext der seit den 70er Jahren geführten Debatten um Identitätspolitik Bedeutung erlangt – also Debatten, die das Subjekt als performativen Prozess, aber auch in neuer Weise als Agens ins Zentrum der Aufmerksamkeit stellten.¹ „*Kulturelle und geschlechtliche Identität ist ein Effekt kultureller Praktiken und Phänomene von Mimikry*

¹ Das Interesse an Prozessen der Mimikry ist u.a. auf einen Paradigmenwechsel in der Sprachphilosophie und Kulturtheorie zurückzuführen, der mit dem Begriff des „linguistic turn“ (z.B: Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*, 1885: Ein Buch, welches das Scheitern von Logozentrismus und konsistenter Identitätskonzepte mittels ironischer Rede thematisiert) umschrieben wird und in dessen Folge Formen kultureller Repräsentationen auf neue Weise in den Vordergrund kulturwissenschaftlicher Fragestellungen gerückt wurden.

führen uns das vor Augen“ (Sielke/Meyer 2011: 228). Unter Berufung auf Judith Butler lässt sich mit Gabriele Sielke feststellen: Kulturelle und geschlechtliche Identität sind Produkte wiederholter Repräsentationen. Außerdem sind sie abhängig von einem inneren und äußeren Anderen, denn hegemoniale Ordnungen werden durch binäre Grenzziehungen konstruiert („Du bist nicht ich. Meine Identität habe ich durch deine Alterität.“).

Diese binäre Struktur aus dem Ich und dem Anderen kann durch Mimikrystrategien entlarvt werden, und das auf unterschiedlichen Wegen. Im Geschlechterdiskurs z. B. entweder, indem eine Frau sich (1) Verhaltensweise, Symbole, äußere Merkmale von Männlichkeit aneignet, sich also tarnt oder travestiert, oder indem sie (2) die Darstellung weiblicher Signale überzieht und sie als Maskerade enttarnt – so z. B. zu sehen bei Marilyn Monroe. „So kann Mimikry auch nur die erste Maßnahme sein, mittels derer sich die Frau (...) die männlich kodierte symbolische Ordnung aneignet.“ (ebd. 235). Gabriele Brandstetter folgert: „Mimikry in und durch Performance ist damit Imitation und Camouflage in einem“ (ebd. 430).

Dabei können auch mehrere symbolische Ordnungen gleichzeitig travestiert werden. Die jüdische Schriftstellerin Else Lasker-Schüler trat um 1910 als „Prinz Jussuf von Theben“ in der Berliner Öffentlichkeit in Erscheinung. Mit Haremshosen, Schminke und der Unterschrift des Prinzen auf ihrer Korrespondenz verweigerte sie ein eindeutiges Bekenntnis zu Kultur, Geschlecht und Herkunft und stellte Differenzmechanismen zur Schau.



(Prinz Jussuf von Theben, 1910)

Dass die performative Dekonstruktion von Identitätskonzepten denen Handlungsmacht verleiht, die im gesellschaftlichen Machtgefüge als das kulturelle oder geschlechtliche Andere gelten, wird durch den Theoretiker Homi Bhabha vertreten und ist derzeit Konsens zwischen Kulturwissenschaftler*innen. Jene Handlungsmacht besteht in der Möglichkeit der Tarnung oder der Parodie – beide zeigen auf , dass kulturelle (und geschlechtliche) Identitäten (ver-)formbar sind. Dennoch ist es bislang ungeklärt, wie weit das politische Potential kultureller Mimikry reicht und „inwieweit (sie) nicht eher verstärkend oder affirmativ, d. h. genau gegenteilig wirkt als die Kulturtheorie erwartet“ (ebd. 229).

MEINE FRAGEN:

- Sind experimentelle Ansätze zu Systemen kultureller Mimikry (die auch kulturwissenschaftliches Wissen generieren) durch künstlerische Forschung denkbar?
- Kann mittels künstlerischer Praxis der Frage nach dem politischen Potential kultureller Mimikry angegangen werden (Vorher müssten die Differenzen aufgespürt werden zwischen kultureller Mimikry in der Kunst und kultureller Mimikry innerhalb einer sozialen Gesellschaft.)?

Postkoloniale Mimikry und Dritter Raum

Postkoloniale Mimikry ist eine Form kultureller Mimikry, die sich durch die strategische bzw. parodistische Nachahmung eines Unterdrückers durch die Unterdrückten (im sozialen Raum, Literatur, Performance) auszeichnet. Die Postcolonial Studies verstehen Mimikryphänomene einerseits als ein Mittel der Unterdrückung („Koloniale Mimikry“), aber andererseits als Strategien, mittels derer Unterdrückte die Macht von Unterdrückern unterwandern können (vgl. Sielke/Meyer 2011: 242).

Der Postkolonialen Mimikry historisch vorgelagert ist die sogenannte „Koloniale Mimikry“. Wie Homi Bhabha in *Of Mimicry & Man: The Ambivalence of Colonial Discourse* (1983) herausstellt, ist damit die Tendenz gemeint, mit der Kolonialstaaten in den von ihnen kolonisierten Ländern ihre heimischen Institutionen nachahmen: „*Colonial mimicry is the desire for a reformed, recognizable Other, as a subject of difference that is almost the same, but not quite (...)*.“ (Sielke/Meyer 2011: 242)

Kolonisierte Subjekte werden also in die Zwangssituation gebracht, ihre Unterdrücker nachzuahmen. Diese Nachahmung produziert, so Gabriele Sielke (vgl. ebd.), allein in ihrer Durchführung immer eine Form von Parodie (z.B. führt Sielke die weißen Lockenperücken schwarzer Richter in ehemals britisch kolonisierten afrikanischen Staaten an).

Laut Homi Bhabha eröffnet auch die Koloniale Mimikry den Kolonisierten eine gewisse Handlungsmacht: Die übriggebliebene, von der Mimikry nicht ganz verschleierte Differenz (das „almost the same, but not quite“), kann das kolonisierte Subjekt sich strategisch zunutze machen. Es repräsentiert nach wie vor das Andere, Marginalisierte und beherrscht gleichzeitig die „überlegenen“ Kulturzeichen des Unterdrückers perfekt. Hier beginnt die Wirkungsweise der postkolonialen Mimikry – sie geht über die Tarnung hinaus und zeigt, das Kulturpraxen erlernt und nicht angeboren werden.

Postkoloniale Mimikry verfährt meistens nicht nur mit Momenten der Irritation, sondern mit Parodie. Ein Beispiel unter vielen seien die Minstrelshows des 19. Jahrhunderts, in denen Weiße den vermeintlichen Habitus der schwarzen Versklavten parodierten. Sie wurden später von schwarzen Darsteller*innen übernommen, performt und somit als Nachahmung ohne Original entlarvt.²

Homi Bhabha konstatiert: „*Unter dem Schutz der Tarnung ist die Mimikry [...] ein Teil-Objekt, das die normativen Systeme des Wissens über die Priorität von Rasse, Schreiben, Geschichte radikal umwertet*“ (Bhabha 2000: 134). Gabriele Sielke stellt in diesem Zusammenhang logisch fest: „*Mimikry, so die oftmals vorherrschende Meinung, sei eine Strategie der Subalternen*“ (Sielke/Meyer 2011: 244). Dieses wird im Laufe meiner Forschung noch ein Punkt der Auseinandersetzung werden.

² Von der Homepage des Frankfurter Projektes AFROPEAN MIMICRY & MOCKERY (<http://www.mousonturm.de/web/de/projekte-themen/mimicry-mockery>):

„Nachahmung und Verspottung ziehen sich wie ein roter Faden durch die Jahrhunderte afrikanisch-europäischer Begegnung. Aneignung und Abgrenzung, Dämonisierung und Überhöhung, Affirmation und Überaffirmation haben eine lange Tradition in Europa und Afrika. Vom Cake-Walk der Sklaven, der die kolonialen Herrschaften verspottete, vom Black Facing der Minstrel Shows bis zu Jim Knopf und aktuellen Disney-Produktionen, von Black Power, Hip Hop und Hoodoo bis hin zu Afropolitanism, Afropeanism und Afro-Futurism. Nachahmung und Verspottung liegen nah beieinander und prägen bis heute kulturelle und künstlerischen Ausdrucksformen und Diskurse über europäische-afrikanische Begegnungen.“

Postkoloniale Mimikry besitzt, im Vergleich mit der ihr übergeordneten kulturellen Mimikry, ein historisch eindeutig bestimmbares politisch-subversives Potential. Dennoch bleibt auch hier zu fragen, ob sie, statt zu „dekonstruieren“, die trennenden binären Strukturen nicht noch weiter zementiert.

Homi Bhabha verortet die Subversivität postkolonialer Mimikry nicht an der Grenzverschiebung, sondern in einem „Dritten Raum“/„Third Space“ (vgl. *The Third Space - Interview with Homi Bhabha* in: IDENTITY, Rutherford 1990), in welchem seiner Auffassung nach die Ambivalenz kolonialer Diskurse unterwandert werde. Dieser Dritte Raum ist die Hybridität, in der sich laut Bhabha alle Kulturen bewegen: Eine Mischform des Eigenen und Fremden, die über beide Teile hinausgeht; ein sich permanent aushandelnder Prozess, der nie stillsteht und dichotomische Identitätszuschreibungen hinter sich lässt: „... *Rather hybridity to me is the 'third space' which enables other positions to emerge. This third space displaces the histories that constitute it, and sets up new structures of authority, new political initiatives, which are inadequately understood through received wisdom*“ (ebd. 210).

Für mich ist architektonisch betrachtet die beste Metapher zum Verständnis des Dritten Raumes das Treppenhaus. Einfacher gesagt: Jenes „Dritte“, das über beide Teile hinausgeht, konstituiert sich in jedem Akt der Übersetzung. Jede kulturelle Übertragung schafft ein neues, „drittes“ Original, denn niemals könnte ein kultureller Text 1:1 in einen anderen übertragen werden. Übersetzung bzw. Übertragung ist konstitutives Strukturelement aller Kulturen, daher stellt Bhabha heraus: „*In that sense there is no 'in itself' and 'for itself' within cultures because they are always subject to intrinsic forms of translation*“ (ebd. 210). Und: „*The 'originary' is always open to translation so that it can never be said to have a totalised prior moment of being or meaning- an essence. What this really means is that cultures are only constituted in relation to that otherness internal to their own symbol-forming activity which makes them decentred structures – through that displacement or liminality opens up the possibility of articulating different, even incommensurable cultural practices and priorities*“ (ebd. 210-211).

Demnach bewegen sich kulturelle Mimikryphänomene angesichts ihre Liminalität immer auch im Dunstkreis des Bhabha'schen Third Space. Gleichzeitig stelle ich fest, dass sie die Dichotomie von Identität (Ich und das Andere) selten wirklich auflösen, sondern viel eher die Differenz durch Nachahmung besonders sichtbar werden lassen. Der Denkwurf des Third Space bedeutet hingegen, Kultur zu begreifen als ein Dickicht aus einzelnen, beweglichen, antagonistischen Entwürfen ohne eindeutige Herkünfte. Bhabha überträgt diesen Kulturbegriff auch in den Bereich des Politischen: „*The whole nature of the public sphere is changing, so that we really do need the notion of a politics which is based on unequal, uneven, multiple and potentially antagonistic, political identities*“ (ebd. 216). Demnach ist der Dritte Raum bzw. die Hybridität einfach in Prozessen der Verhandlung zu verorten: „*So I think that political negotiation is a very important issue, and hybridity is precisely about the fact that when a new situation, a new alliance formulates itself, it may demand that you should translate your principles, rethink them, extend them*“ (ebd. 216).

Ziel der von Bhabha propagierten Idee kultureller Vielheit in einer postkolonialen Gesellschaft ist nicht eine Versöhnung mit stets markierter Differenz (Multikulturalität), sondern die permanente Neuaushandlung von Differenz und damit verbunden die strategische Unterbrechung kulturell zugeordneter Zeichen. Als vergleichbare Strategie sei Judith Butlers Begriff der „parodistischen Resignifizierungspraktiken“ herausgestellt: Durch Travestie soll die Wiederholung eingeschriebener Genderperformances verweigert und diese neu überschrieben werden. Damit zeigt sich: jede (kulturelle/geschlechtliche) Identität ist eine Imitation ohne ursprüngliches Original. Und ein Zustand von Hybridität ermöglicht, immer wieder neue Imitationen hervorzubringen.

Ob der Dritte Raum in Bhabhas idealtypischer Vorstellung theoretisch bleibt, ob er überhaupt bzw. mit künstlerischen Mitteln realisierbar ist, darüber herrscht in den Kulturwissenschaften Uneinigkeit. Beispiele künstlerischer Arbeiten, die sich mit ihm – im Bezug auf meine Masterarbeit - in Verbindung bringen lassen, gibt es reichlich. Beispielhaft und mehr als unvollständig genannt seien: *Lerne Deutsch mit Petra von Kant* von Ming Wong / Das Projekt *Afropean Mimikry and Mockery* des Künstlers Dieudonné Niangouna und dem Kurator Martin Baasch / Die Fotos und Videos der Künstlerin Monira al Qadiri, die den Begriff Temporal Drag für ihre Selbstinszenierungen in Anspruch nimmt / *Pichet Klunchun and Myself* von Jerome Bel / ...

Meine Position als Forschende

Postkoloniale Mimikry ist offenbar als Werkzeug zur Hybridisierung in der Lage, im sozialen und künstlerischen Raum kulturelle Differenz neu auszuhandeln und kulturelle Signifikationen dehierarchisierend zu verwässern. Dies gilt auch für andere Formen kultureller Mimikry. Sollte ich in meiner Forschung also besser den Begriff kulturelle Mimikry verwenden? Ich habe mich dagegen und für die postkoloniale Mimikry als Forschungsschwerpunkt entschieden, da mich an kultureller Mimikry dezidiert das Potential innerhalb gesellschaftlicher Machtgefügen interessiert.

Was kann nun aber eine postkoloniale Mimikry bzw. Travestie als künstlerische Ausdrucksform zu einem kulturellen und politischen Identitätsdiskurs beitragen, der sich auf gesellschaftlicher Ebene abspielt und nicht in der Kunst? Tatsächlich, so glaube ich, greifen beide Ebenen ineinander, da Kunst Bilder produziert und gesellschaftliche Repräsentationen sich auf Bilder beziehen. Spätestens seit der Einführung einer literarischen Kritik des westlichen Repräsentationsparadigmas, u. a. durch Autor*innen wie Frantz Fanon (*Schwarze Haut, weiße Masken*, 1952) oder Friedrich Nietzsche (*Also sprach Zarathustra*, 1883) kann Kunst als Möglichkeit begriffen werden, Wissen über Konstruktion kultureller bzw. ethnischer Identifikationen zu produzieren (vgl. Markus Schmitz 2006: 52).

Dennoch ist es notwendig, künstlerische Beiträge postkolonialer Mimikry differenziert zu analysieren. Was ist subversiv, was wiederholt bestehende Dichotomien bzw. Hegemonien (Das schwierige an dieser Frage scheint zudem, dass sie abhängig ist von einzelnen Rezipient*innen und deren Rezeptionserfahrung – ob eine Parodie als solche entlarvt wird, liegt im Auge der Betrachtenden)? Wo hört Affirmation auf, wo beginnt „Cultural Appropriation“? Es ist im postkolonialen Mimikrydiskurs entscheidend, wer etwas trägt oder performt, um solche Fragen ansatzweise zu beantworten. Die Frage lautet also: Welche Rolle nehme ich mit meiner weißen, westeuropäischen Sprechposition als Performerin in einem künstlerischen Forschungsprojekt über postkolonialen Mimikry ein? Nach Edward Said und Homi Bhabha ist eine wichtige Voraussetzung von postkolonialer Kritik das Exil. Ich bin kulturell nicht in einer solchen Situation. Bin ich politisch auf der sicheren Seite, wenn ich Travestie- und Mimikrystrategien nur auf meine eigene, weiße cultural performance anwende³?

Ich bin gegenwärtig der Auffassung, dass es essentialistische Denkweisen reproduziert, wenn ich dieses aufgrund meiner Zugehörigkeit zu einer ethnischen Gruppe täte. Wenn

³ So hat der Choreograph Ariel Efraim Ashbel mit seiner Arbeit ALLWHITEPEOPLELOOKTHESAMETOME Prinzipien früherer „Menschenschauen“ auf Hybridwesen aus unterschiedlichsten „weißen Kulturzeichen“ angewendet.

kulturelle Signifikanten quasi frei flottieren und keinen Gruppen naturalistisch zugeordnet werden können – dann muss es möglich sein, Signifikanten des Anderen in eine weiße Mimikry-Performance zu integrieren. Parodistische Resignifizierungspraktiken müssen für alle da sein, damit wir von der Auflösung von Binaritäten sprechen und Differenz neu aushandeln können.

Gleichzeitig muss in der Arbeit mit Mimikrystrategien die eigene Position reflektieren, die in einer Performance Herrschaftsverhältnisse reproduzieren könnte: Es wäre weder interessant noch zielführend, schlicht „Ethnic Drag“ zu praktizieren, d.h. sich als Weiße mit Signifikanten des Fremden zu verkleiden. Es kann im Projekt nicht darum gehen, verkürzte Bilder, die sich ein koloniales, weißes Wahrnehmungsregime für das „Andere“ ausgedacht hat, auch noch meinem Körper anzueignen. Es soll viel eher um Uneindeutigkeiten und eine persönliche Annäherung an die Figur der Hybrids gehen, um kulturelle Geflechte, die mich als Person und Performerin konstituieren. Travestie und Mimikry bedeuten nicht nur Imitation, Camouflage und Parodie, sondern auch Zitation, Remix und Antagonismus. Ob sich Binaritäten damit überwinden lassen, wird vermutlich im Auge der*s Rezipient*in liegen.

Als produktive Leitmotive für meine Praxis halte ich einerseits den von der Performance- und Videokünstlerin Monira Al Qadiri geprägten Begriff Temporal Drag fest.

Des weiteren Edouard Glissant, der in *Kultur und Identität - Ansätze zu einer Poetik der Vielheit* (2005) das Denken der Diversität unhierarchisch als das „nicht binäre, dynamische Denken von Differenzen“ und der Opazität als einer „Form der Verweigerung von eindeutigen Sinnzuschreibungen im Text und damit auch von kolonialer Deutungshoheit.“ beschrieben hat.

Die Opazität könnte in meiner weiteren Forschung noch ein gewinnbringender Begriff werden, denn ich möchte meine Fragen an postkoloniale Mimikrystrategien anhand eines widerständigen, transkulturellen und sehr opaken Artefakts ausloten: dem Schleier.

Travestie-Instrument: Verschleierung

Obwohl Verschleierung ein weltweites und kulturübergreifendes Phänomen ist, hat sie in der „Islamischen Welt“ derzeit eine besondere visuelle Präsenz und wird diesen Regionen im Umkehrschluss mit einer gewissen Ausschließlichkeit als „kulturelles Erbe“ zugeschrieben. Als Artefakt für das Erproben postkolonialer Mimikryformen hat Verschleierung die besondere Eigenschaft, dass ein*e Träger*in, wenn gewünscht, als Subjekt gar nicht mehr zu erkennen und damit jenseits kultureller Zuordnungen steht.

Gabriele Genge macht in ihrem Aufsatz *Kulturen hinter dem Schleier – Kultur als Schleier* (vgl. Sielke/Meyer 2011) die Universalität des Schleiers deutlich: „Es kostet meist Mühe, den Schleier, der zum „Symbol der Islamisierung“ (Göle, *Forbidden Modern* 104-105) avancierte, aus den trivialen Instrumentalisierungen der Boulevardpresse zu lösen (vgl. Rommelsbacher 245-46). Zugleich muss es absurd erscheinen, Verschleierungsphänomene ausschließlich in einem islamisch geprägten Kulturkreis erkennen zu wollen. Vielmehr besteht wohl Einvernehmen darüber, dass auch im Westen kein theoretisches Verständnis von Kultur und keine Kulturpraxis denkbar ist ohne Schleier bzw. Verschleierung, ohne das Verborgene, Verheimlichte, ohne die Akzeptanz des beschränkten Sehfeldes, ohne den Zwang der Enthüllung und ohne das Pathos der Klarheit und Transparenz. Der Schleier gibt Auskunft über Grenzen der Erkenntnis, schafft scheinbar Unmittelbarkeit, indem er unverschleierte Natur von vermittelter Kultur zu trennen vorgibt, er trennt Privatheit von Öffentlichkeit. Der

Schleier ist auch immer selbst Objekt, Material, sinnliche Hülle und Kleid, macht aufmerksam auf seine störende und verbergende mediale Trägerschaft“ (Sielke/Meyer 2011: 101).

Die Historie des bedeckenden Stücks Stoff ist, wie Kulturwissenschaftlerin Christina von Braun in betont (vgl. Braun/Mathes: *Verschleierte Wirklichkeit* 2007), äußerst divers und vielschichtig. Daher möchte ich in diesem Rahmen nur einzelne Aspekte ohne Chronologie anreißen:

Das Verschleierte stand von Anfang an auch für das Unverfügbare. Das altdeutsche Wort „Wiba“, aus dem sich das Wort „Weib“ entwickelte, bedeutet „das Versteckte/Verschleierte“. Im antiken Mesopotamien und Ägypten als auch bei den Germanen und anderen nordischen Stämmen tauchen Formen von Verschleierung für Frauen, Männer und Gottheiten auf. Im Griechenland der Antike sowie im Alten Rom war die Verschleierung des Haares bei bürgerlichen Frauen üblich. Auch die griechische Fruchtbarkeitsgöttin Demeter wird zumeist mit Schleier abgebildet. In den (Hoch-)Kulturen des Mittelmeerraums galt der Schleier als Zeichen der ehrbaren Frau, die sich sichtbar von einer Prostituierten oder einer Sklavin abgrenzte, unabhängig welcher Religion sie angehörte. In einer Erzählung von Ibn Kathir über Kalif Umar heißt es: *„Er sah eine Magd mit Gesichtsschleier. Er schlug sie und fragte: ‚Willst du dich mit einer freien Frau gleichsetzen?‘“*. Auf der arabischen Halbinsel wurde die weibliche Verschleierung erst vergleichsweise spät zur Vorschrift: etwa im 9. Jhd. n. Chr. Doch bereits der Prophet Mohammed setzte sich für den Schleier ein, um Frauen größere Freiheit im öffentlichen Raum ohne Belästigungen zu ermöglichen.

Im Europa des 14. und 15. Jahrhunderts trugen die Frauen der Vornehmen ihr Haar stets unter einer Haube oder bedeckten es mit einem Schleier. In der christlichen Ikonographie steht der Schleier in Referenz zur Mutter Gottes für den Verzicht auf Sexualität. Noch heute tritt er in unterschiedlichen Formen bei Ordensschwestern, orthodoxen Gemeinden und in der katholischen Kirche als Mantille auf. Als im 17. Jhd. als Vorbote der Aufklärung das Primat der Transparenz im gesellschaftlichen Raum wichtiger wurde, verbot man in einigen deutschen Städten (Nürnberg, Augsburg u. a.) das sogenannte Regentuch, ein auch bei sonnigem Wetter äußerst beliebter Umhang für Damen, der den ganzen Körper bedeckt.

In der südspanischen Provinz Cádiz war im Vergleich bis zur Machtergreifung Francos im Spanischen Bürgerkrieg die fast vollständige Verschleierung von Frauen üblich. An diese von den dort ehemals ansässigen Mauren eingeführte Tracht, die nur ein Auge freiließe, erinnert heute noch das Denkmal La Cobijada in Vejer de la Frontera. Die maurische Kultur war es auch, die den Schleier für Frauen nach ihrer Vertreibung aus Spanien in nordafrikanischen Regionen etablierte. Bei einigen Beduinenstämmen Nordafrikas ist die komplette Verhüllung des Körpers jedoch auch für Männer bis heute eine kulturelle Verpflichtung. In öffentlichen wie in privaten Räumen gelten dort ein nicht bedeckter Mund und Kopf bei beiden Geschlechtern bereits als obszön und damit als unzivilisiert (vgl. Sielke/Meyer 2011: 65).

Prinzipien von Verschleierung werden jedoch nicht überall auf der Welt nur mit Stoffen realisiert. Zur Tätowierungspraxis des Volkes der Kuna in Mittelamerika schreibt Martina Bombeck: *„Tatauierungen fungierten gleichzeitig bis etwa ins neunzehnte Jahrhundert als ‚Kleidung‘: Ein Kuna ohne Körperbemalung galt als nackt“* (ebd. 65).

Auf gesellschaftspolitischer Ebene wird die weibliche Verschleierung derzeit mit Widersprüchen, Kontroversen und einander inkommensurablen Argumentationen verhandelt, was ihn für mich als Topos umso interessanter macht. Einige Positionen unter vielen sollen im Folgenden festgehalten werden:

- Nach wie vor kommt es im öffentlichen Diskurs zur kollektiven Kriminalisierung verschleierter Frauen (z. B. in ein Beitrag auf arte: *„Die Burka erscheint als eine weibliche Uniform des Jihad und wirkt oft bedrohlich“*), so diene das Motiv der burkatragenden Frau im Vorfeld des Afghanistan-Krieges zur Dehumanisierung des militärischen Feindes in vielen deutschen Medien. Die verschleierte Frau bildet die prägnanteste Ikonographie medialer Islamdarstellungen. Doch nicht nur bestimmte Medien, auch zahlreiche westliche Feministinnen konstruieren die verschleierte Frau als unsouveränes Subjekt in Opposition zum weißen feministischen Subjekt und steigern damit ihre eigene Handlungsmacht, wie Joyce Zonana in *Feminist Orientalism* (1993) analysiert.
- Der Schleier wird gleichzeitig im Namen der Demokratie verteidigt. Im Sondervotum zweier Richterinnen, die 2011 gegen das französische Burka-Verbot stimmten, heißt es: *„Es gibt kein Recht, nicht schockiert oder provoziert zu werden von unterschiedlichen Modellen kultureller oder religiöser Identität, auch von solchen, die vom üblichen französischen oder europäischen Lebensstil sehr weit entfernt sind.“*
- Zur psychoanalytischen Lesart des westlichen Blicks auf den Schleier schreibt Byung Chul Han: *„Gerade die Negativität des Geheimnisses, des Schleiers und der Verhüllung stachelt das Begehren an und intensiviert die Lust. So spielt der Verführer mit Masken, Illusionen und Scheinformen. Der Transparenzzwang vernichtet Spiel-Räume der Lust. [...]“*

Angesichts der Vielzahl der Diskurse und einem nicht auflösbaren Widerstreit zwischen Unterdrückung und Selbstermächtigung, in dem der Schleier verhaftet ist, schreibe ich ihm subversives Potential zu. Nicht nur anhand historischer Ereignisse wie dem kollektiven Protest algerischer Frauen gegen die französische Besatzung, bei dem die weibliche Bevölkerung ganzer Städte über Nacht ihre weißen Kopftücher in schwarze umtauschte, ist das festzustellen. Der Schleier ist vielmehr in seiner Materialität per se subversiv, weil er Blickregime umkehrt: Eine verschleierte Person blickt, kann aber nicht erblickt werden – vergleichbar mit einer Kamera, lässt sie sich nicht objektivieren. Stattdessen erzeugt der Schleier durch seine Opazität Verunsicherung bei Betrachtenden. Gabriele Genge schreibt: *„Die Frage nach den aufklärenden Kapazitäten des Stoffgespinnstes ist berechtigt, denn es agiert jenseits diskursiver Erkenntnis, operiert mit den Unwägbarkeiten sinnlicher Erfahrung, verlangt auch nach der Verunsicherung und dem Nicht-Wissen, einer Eigenschaft des Opaken, die in Akten der Enthüllung aufgehoben wird“* (Sielke/Meyer 2011: 101 ff.).

Dadurch wird der Schleier zum bedrohlichen Objekt für die westliche Moderne, deren ideologischer Ausgangspunkt als das in den Schriften Michel Foucaults beschriebene Transparenzgebot des klassischen Aufklärungssystems bezeichnet werden kann.

Der Islamwissenschaftler Markus Schmitz sieht ein selbstbestimmtes Tragen des Schleiers gar als eine Form von Postkolonialer Mimikry an, weil es *„die Grenzen westlicher Ideologie entschleiert“* (vgl. Schmitz: *Orientalismus, Gender und die binäre Matrix kultureller Repräsentation* in: Göckede/Karantzou: *Der Orient, die Fremde* 2006). Zweifellos kann der Schleier auf diese Weise wirken, doch wo sieht Schmitz die Mimikry im selbstbestimmten Tragen eines Schleiers – wer ahmt wen nach? Seine Position ist offenbar, dass das Tragen des Schleiers in der „westlichen Welt“ an sich bereits Mimikry bedeutet. Trägerinnen leben im Westen, beherrschen dortige Kulturzeichen und – praxen und tragen doch den Schleier.

Damit werden sie innerhalb der binären Matrix von Orient und Okzident zu Subjekten der Uneindeutigkeit und Opazität.

Dennoch ist diese Form postkolonialer Mimikry keine, die meiner künstlerischen Forschung dienlich wäre. Denn den Schleier in Deutschland zu tragen ist vielleicht subversiv, reproduziert aber auch je nach Rezipient*in den westlich kolonialen Blick auf die orientalische Frau.

Was passiert beispielsweise, wenn ein Mann Schleier trägt? Wenn sich Travestie und Verschleierung treffen? Um Verschleierung als Mittel postkolonialer Subversion einzusetzen, gilt es (im Sinne einer „Poetik der Vielheit“) für mich mitzudenken, wie sehr westliche Phantasien und transkulturelle Verflechtungen den Schleier als nicht-fassbares Artefakt ausmachen. Auch ist die Performance des Schleiers nie nur seine Materialität, sondern auch die mit ihm verbundenen Narrative und Mythen. Er ist ein Artefakt, an dem kulturelle Hybridität ablesbar wird.

Ich möchte mit meinem Forschungsprojekt den Schleier als Instrument eines experimentellen Ansatzes für postkoloniale Mimikry denken. Dabei werden unterschiedliche Strategien von Mimikry und Travestie zu erproben sein – im öffentlichen Raum, auf der Bühne, an Räumen und Körpern. Möglicherweise kann ich anschließend eine schärfere Definition meiner verwendeten Begriffe liefern und genauere Vermutungen anstellen, wann und ob Mimikry subversiv und wann machterhaltend wirkt. Der Unterschied zwischen Mimikry in der Kunst und Mimikry im Alltagsleben bleibt dabei stets im Blick.

PROJEKT

1. Phase:

Mit *Gefährliche Liebschaften*, einem Bremer Syndikat, das sich als Institution zur Erfindung von Beziehungen und Mikro-Utopien begreift, gründe ich ein Geschäft in Bremen-Hemelingen: *SCHLEIER MAYER – Das Hemelinger Traditionhaus für Verhüllungsbedarf*. Forschungsschwerpunkt ist hier die Verschleierung eines Raumes bzw. einer Institution.

→ Frage: Wissenshierarchien verschleiern - Wie verschleiert man, wer hier was repräsentiert?

→ Bsp. für ein Raumkonzept, das Prinzipien Postkolonialen Denkens, der Mimikry und des Third Space bedient: Christoph Schlingensiefels multiperspektivisch angelegter *Animatograph*, der auf der Suche nach einem modernen Mythos ist (*„Der Animatograph ist kein künstliches Auge, keine Kamera, sondern ein menschliches Sehorgan. Es ist der Betrachter, wie er sich selbst sieht und dabei Spuren hinterlässt, so wie die Bilder Spuren auf unserer Netzhaut hinterlassen“* - Schlingensiefel).

2. Phase:

Die Performance *Burkini Faso (AT)* wird zur Plattform für die entstandenen neuen Narrative. *Gefährliche Liebschaften* agieren als Performende unter Verwendung von Mimikry- und Verschleierungsstrategien. Statt über „das Andere“ zu sprechen oder es auf der Bühne auszustellen, nehmen wir es als einen Teil von uns wahr und befragen binäre Denkweisen kultureller Repräsentation. Wir bekennen uns zu unserem Schleier-Fetischismus. Forschungsschwerpunkt ist hier die Verschleierung des Körpers.

→ Randnotiz: Wichtiges Strukturmerkmal des Schleiers ist neben seiner Form auch seine Materialität: *„So können im Sinne einer doppelten Geste von Zeigen und Verbergen sowohl durchsichtig gewebte Schleier als auch lange, blickdichte Gewänder als Sichtschutz und als Aufforderung zur Kommunikation fungieren – beispielsweise wenn es sich um eng anliegende Kleider aus Wolle oder Seide handelt. Denn nicht nur die konkrete Handlung des Be- und Entkleidens wird mit der Bedeutung von Distinktion oder Erotik aufgeladen, sondern auch die Wahl der Materialien. Deren Bedeutungen sind abhängig vom kulturhistorischen und symbolischen Kontext der Textilien und ihrer kommunikativen Ästhetik“* (Sielke/Meyer 2011: 66).

→ Bsp. für photographische und skulpturale Arbeiten zu verschleierte Körpern: *kotomisi/macghillie* von knowbotiq / *Figuren* von Isis Kettner / *We, they and I* von Ferial Bendjama)