GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Interview mit dem Schleier

Meyer, Eva

2017

https://doi.org/10.25595/1547

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Meyer, Eva: *Interview mit dem Schleier*, in: FKW : Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur (2017) Nr: 63, 15-26. DOI: https://doi.org/10.25595/1547.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY NC ND 4.0 Lizenz (Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY NC ND 4.0 License (Attribution - NonCommercial - NoDerivates). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

// Eva Meyer

INTERVIEW MIT DEM SCHLEIER

Interview heißt sich gegenseitig sehen, eher kürzer als länger. Trifft der Blick dabei auf einen Schleier, verdoppelt und bricht er sich in einem anderen Blick, der mit sieht und mit gesehen wird. Statt gegenständlich zu erfassen, sprechen wir in einem Raum, dessen Fluchtlinien sich im Jenseits zu verdunkeln scheinen. Sie beziehen sich auf nichts Bestimmtes und vergegenwärtigen sich nicht. Gehörtes und Gesehenes beginnen einander zu widersprechen. Flucht und Linie werden ungleichzeitig mit sich selbst und entsprechen sich indirekt. Das zeugt von einem Mangel an Vorstellungskraft und muss doch nichts Unwirkliches bedeuten. Gewollt und systematisch indirekt schauen wir der Komplexität der Welt ins Gesicht.

„Den Schleier nehmen" heißt sich aus der Welt zurückziehen. Weil sie nicht so ist, wie sie scheint oder wie wir sie haben wollen? Oder weil sie – schlicht – unvorhersehbar ist? „Den Schleier nehmen" heißt auch eine Erzählung von Katherine Mansfield, die seinen indirekten Informationsraum verwendet: Etwas war geschehen, und „es war wirklich so, daß Edna wußte, von diesem Augenblick an wird das Leben nie wieder so sein wie bisher". Und während sie noch darüber nachdenkt und „weltweise" und „wehmütig" lächelt, liegt plötzlich „die Zukunft enthüllt vor ihr. Edna konnte alles sehen. Sie war verblüfft; zuerst verschlug es ihr den Atem. Aber schließlich, was wäre natürlicher? Sie träte in ein Kloster ein". Sie malt sich den Abschied aus: „Unter den Rosen, in ein weißes Taschentuch gehüllt, Ednas letzte Photographie und am Rand die Worte: *Die Welt vergessend, von der Welt vergessen*". Doch kann diese Vorstellung selbst vergessen werden, wenn Edna sie nur nimmt, um in die Welt zurückzukehren, jetzt, da sie darauf kommt, dass sie das Leben liebt, „daß sie jetzt, zum erstenmal in ihrem Leben – nie hatte sie sich vorgestellt, daß man so etwas überhaupt empfinden könnte – wußte, was es hieß, zu lieben, ja wirklich zu – lieben!"

„Sie ist frei, sie ist jung, und niemand kennt ihr Geheimnis." Wir aber, die wir wissen, dass es der Schleier ist, nehmen ihn zur Formel eines Erzählens, das sich dem anverwandelt, was es nicht zur Schau stellen kann, wohl aber in seinen Umständen indirekt verbindet. Statt uns unter einer vorgegebenen Ähnlichkeit, Identität oder Gegensätzlichkeit ein Bild zu machen, macht diese Formel die Sprache zu unserer Begabung für das schlechthin

Unvorhersehbare und hellt allein schon dadurch den Nebel des Ungewissen auf. Doch ohne ihn aufzulösen. Es ist wie in Poes Erzählung vom schiffbrüchigen Gordon Pym. Vor sich hat man eine dichte weiße Luft, die wie ein blendender Vorhang aus Licht alles verhüllt, wie die Dunkelheit und doch von der Farbe von Milch und Schnee. Was man jetzt empfindet, ist, dass man Vorhänge immer für purpurrot gehalten hat, oft sogar ins Schwarze gehend und dort, wo sie hingen, eine beabsichtigte, unheilschwangere Düsternis hervorrufend. Doch dieser Vorhang ruft etwas Neues hervor, neu im Verhältnis zur Zeit, da man sich vor dem Ungewissen noch gefürchtet hat.

Mit ihm sind wir dort, wo sich Wissen von Nichtwissen trennt und gerade deshalb das eine in das andere übergeht. Das ist ein unentscheidbarer Punkt, ein Schnittpunkt, der selbst leer bleibt. Er verteilt nicht nur Verhaltensweisen, sondern auch Gefühl und Wissen, von denen sie abhängen. Indem der Schleier diese unerreichbare Grenze markiert, schafft er die Bedingungen eines Interviews, in dem Wissen-Wollen und Nicht-Wissen-Können sich indirekt entsprechen und uns selbst in den Schleier verwickeln. Beginnen wir mit einigen der ältesten überlieferten Hinweise.

Ein assyrischer Gesetzestext aus dem 13. Jahrhundert v. Chr. erlaubt das Verschleiern nur ehrbaren Frauen und verbietet es Prostituierten. Die mittelassyrischen Gesetze von 750 bis 612 v. Chr. verordnen Strafe für Schleier tragende Huren und Sklavinnen. Ovid, der von 43 v. Chr. bis 17 n. Chr. lebte, überliefert mit Hilfe des Schleiers im Buch IV seiner „Metamorphosen“ eine babylonische Liebesgeschichte: Pyramus und Thisbe verlieben sich. Weil ihre Eltern gegen diese Verbindung sind, verabreden sie sich heimlich am Grab des Königs Ninus. Thisbe erscheint zu früh, erblickt eine Löwin und flieht in eine Höhle. Dabei lässt sie ihren Schleier zurück. An ihm zerrt die Löwin mit ihrem blutigen Maul, mit dem sie soeben noch ein Tier gerissen hat, um dann zu verschwinden. Als Pyramus den zerrissenen und blutigen Schleier findet, glaubt er Thisbe von wilden Tieren getötet und stürzt sich in sein Schwert. Als Thisbe die Höhle verlässt, findet sie ihren toten Geliebten, nimmt sein Schwert, um sich ihrerseits hineinzustürzen.

Der Schleier scheint also ein Potential zu bergen – nicht, es zu verdecken, sondern es zu sein. Und wie es scheint, ist es ein Potential für falsche Schlussfolgerungen, das der Erzähler gerne aufgreift, um von Liebe bis in den Tod, diesem „wahren“ Gefühl, sprechen zu können, während das Gesetz es einzuschränken versucht, um die Sexualität zu regulieren und im sozialen Status der

Frauen zu ordnen. In den assyrischen, griechisch-römischen und byzantinischen Reichen sowie im vorislamischen Iran zeugten Schleier und Zurückgezogenheit von Ansehen und Status. Nur reiche Familien konnten sich den Müßiggang und die Abgeschiedenheit ihrer Frauen leisten. Der Schleier war Zeichen einer geachteten Stellung und einer Lebensweise ohne körperliche Arbeit. Seine Abwesenheit war Zeichen von Armut und Prostitution, aber auch von Freizügigkeit und Bewegung in den Straßen und auf den Feldern, wo der Schleier nur hinderlich wäre. Die Praxis der Verschleierung macht die Abwesenheit der Frauen allgegenwärtig. Eine Abwesenheit aber, die sich als solche vergegenwärtigt, kann auf ein paradoxes Potential zählen, das ihren historischen Aneignungen durch Repräsentationen Widerstand leistet.

Wir wissen, dass der Schleier Ursache und Symbol einer politischen, sozialen und religiösen Kontroverse geworden ist, deren ideologische Spaltung ein kulturelles und religiöses Artefakt zu unterschiedlichen Zwecken instrumentalisiert. Die Analysen verschiedener politischer Repräsentationen des Schleiers zeigen, dass seine symbolische Bedeutung ständig und bis zur Zweideutigkeit umdefiniert wird. 1936 wurde der Schleier vom Schah in Persien als Zeichen der Rückständigkeit abgeschafft und weniger als 50 Jahre später von der islamischen Republik Iran als Zeichen des Fortschritts wieder eingesetzt. Und noch während der Westen den Schleier als Zeichen der Unterdrückung der Frau im Islam ablehnt, vermarktet er ihn schon als Zeichen ihrer sexuellen Verführungskraft. Der Schleier ist Metapher und Metonym für die Erfahrung von zumeist, aber nicht immer muslimischen Frauen in unzähligen Texten, Filmen und anderen Kunstwerken. Doch seine visuelle und literarische Dynamik beweist nicht nur die semantische Wendigkeit eines bloßen Stück Stoffs. Sie zwingt uns auch, mit den Bedingungen unseres Interviews sorgfältig umzugehen.

Ist die Semantik des Schleiers erst einmal definiert, setzt sie eine Dynamik in Gang, die einen paradigmatischen Kontext diktiert. Und während die Politik des Schleiers sich in zwei Lager spaltet, die entweder für oder gegen den Schleier sind, verweigern wir uns dieser Alternative. Lieber falten wir ihn entsprechend den Unterschieden in seinen Narrativen. Es sind seine Falten, die den Schleier von jeder Gewissheit befreien, sei sie religiös, sexuell, sozial oder politisch. Während seine Allgegenwärtigkeit jedem eine Meinung über den Schleier zu erlauben scheint, bringt uns die Zweideutigkeit seiner Falten zum Schweigen. Die Sprache, sagt Paul Valéry, ist „weder bequem passend noch das Gegenteil“. Sie

„bedeckt nicht genau den Bereich, den sie bezeichnet – und stellenweise bedeckt sie ihn mit mehreren Falten“. Sie schreiben uns vor, wie wir den Schleier zu schreiben haben.

Im Sommer 1996 veröffentlichte das Ministerium für Kultur und islamische Orientierung im Iran Vorschriften für den iranischen Film. Diese zensieren nicht nur die Darstellung des weiblichen Körpers, sondern auch den Kontakt zwischen den Geschlechtern. Frauen dürfen keine eng anliegende Kleidung tragen, nur Gesicht und Hände und keine weiteren Körperteile zeigen. Sie dürfen weder physischen Kontakt mit Männern haben noch zärtliche Worte oder Witze mit ihnen austauschen. In Anbetracht dieser Vorschriften mussten iranische Filmemacher und Filmemacherinnen eine Form von Geduld entwickeln, die das Bild nicht als Repräsentation, sondern als Falte und Übergang in der Zirkulation von Bedeutung einsetzt.

Dieses Bild verschiebt den Gesichtspunkt. Indem er auf den „richtigen“ Abstand zum Glauben an Gott verweist, führt er einen anderen Abstand ein, denjenigen zur expliziten Zensur der Repräsentation im Osten und zur impliziten Zensur durch die Repräsentation im Westen. Sie fügen sich zu einem Netz von Gesichtspunkten zusammen unter Verhältnissen, die keine der Kausalität sind. Der Schleier ist selbst die Distanz zwischen verschiedenen Gesichtspunkten, denen er nicht gehört, sondern die er in sich faltet. Ein Gesichtspunkt aber, der von Gott autorisiert scheint, verabsolutiert sich gern und tritt als Gesetzgeber auf. Wenn nicht der Schleier sowohl „Gott“ als auch „Natur“ durch eine zirkulierende Information ersetzt, die nicht aufhört, die Frage nach ihrer Quelle und ihrem Empfänger aufzuwerfen.

Was geradezu synonym für kulturelle und religiöse Differenzen wurde und immer wieder als unüberbrückbar, fremd und furchterregend behauptet wird, gehört tatsächlich seit Jahrtausenden zur östlichen wie zur westlichen Kultur, von den aristokratischen Frauen im antiken Griechenland bis zu den zeitgenössischen Bräuten und Witwen weltweit. Der Schleier ist nicht Zeichen der Wahrheit. Er verändert, was er verspricht, im Zeichen der Übersetzung: vom Mädchen zur Frau, von öffentlich zu privat, vom Leben zum Tod, von Zurückhaltung zu Begehren, von Unterwerfung zu Freiheit. Der Schleier ist ein emotionales Gebiet, das mit seinem zu großen Gemisch an Referenzen das Subjekt auf die Probe stellt. Wenn es seine Gefühle in einer Interpretation organisiert, verbindet es Innen und Außen einer persönlichen Erfahrung, indem es diese aufeinander projiziert und daraus Schlüsse zieht. Diese Schlüsse

mögen voreilig und sogar falsch sein, doch helfen sie nicht selten dem Verstand auf die Sprünge, der sich in Überlegungen zu verlieren droht und womöglich den richtigen Zeitpunkt zum Handeln verpasst. Was aber heißt richtig, was heißt falsch, wenn es um den Schleier geht?

Als Pyramus beim heimlichen Stelldichein nicht die Geliebte, Thisbe, vorfindet, sondern nur ihren Schleier, der überdies zerrissen und blutig ist, verkehrt sich der Schleier als paradigmatisches Szenario der Heimlichkeit in das einer Unheimlichkeit, ein Gefühl, das Pyramus wiederum auf den Schleier projiziert, um es rational zu begründen. Was sich so begründet, hat aber keinen Grund. Es ist die Neigung des Gefühls, Ursache und Wirkung aufgrund projizierter Eigenschaften zu verbinden, um eine Absicht erklären zu können. Doch weil diese Verbindung keine einfache Linie ist, kann sie nicht von einem Zentrum, von einer Person kontrolliert werden. Sie zerbricht in Zwischenstufen, deren indirekte Verbindung sich der Person entzieht, ja, diese selbst in die Flucht schlägt, jetzt, da sie sich nicht mehr an eine singuläre Referenz halten kann. Das ist – ganz klar – zu viel für Pyramus. Er stirbt – und Thisbe hat allen Grund, es ihm gleichzutun.

Auch wenn dieser Grund wohl einmal eine einfache empirische Sache war, ein Schleier, der – ganz zufällig – blutig ist, so liegt es an diesem zufälligen Umstand, dass die Heimlichkeit selbst unheimlich wird. Obwohl zufällig hervorgerufen, wird dieses Gefühl doch rational gerechtfertigt, nicht durch den Schleier, sondern durch projektive Eigenschaften, die er aktiviert. Ihr Fluchtpunkt heißt „Liebe“ und idealisiert dieses Gefühl zu einer normativen Unheimlichkeit, einem „wahren“ Gefühl, an dem Pyramus und dann auch Thisbe sterben. Die idealisierbaren und reproduzierbaren Eigenschaften, die ein Gefühl rational rechtfertigen, implizieren nämlich, dass das Gefühl wiederholbar ist, wo immer diese Eigenschaften vorgefunden werden. Es wird durch eine Serie von Umständen modelliert und ist wahr, wenn es falsch ist, und falsch, wenn es wahr ist. Angesichts dieser Antinomie, die eine Version der Antinomie seiner Kausalität ist, invertiert das Gefühl das Verhältnis der Rationalität zur Person, die es idealisiert. Das „wahre“ Gefühl stirbt. Es macht seiner Wiederholung Platz, wenn Thisbe sich ins Schwert ihres toten Geliebten stürzt.

Ihr Grund ist nicht ein empirisches Objekt, das mit Projektionen aufgeladen wurde. Der Grund der Wiederholung ist ein Passus und eine Kehre im Limbus zwischen Leben und Tod, ein Möglichkeitsraum, den der Schleier modelliert. Es gibt keinen

Grund mehr für die vereinheitlichende und zur personalen Identifikation tendierende Form des Wahren, wenn sie mit Thisbe in Serie geht, um ihre Legende zu sein: ein Schleier, der zeigt, dass er da ist, indem er uns die Präsenz der Körper vorenthält. Er verwirrt das Sichtbare und hält die Welt in der Schwebe. Seine Fluchtlinien bilden Serien oder Abstufungen, bewirken Metamorphosen und nehmen ihre oberflächliche Kontingenz an. Die Kontingenz zeigt sich selbst und treibt sich in Szenen semantischer Maskierung weiter. Sie stürzt uns in eine Erfahrung, die das Bild des Schleiers so überdeterminiert und zu reflektieren beginnt, dass sie sich nicht mehr nur an das bereits Gedachte halten kann. Sie verlangt von uns, sowohl Wissen als auch Gefühl neu zu denken, uns loszulösen von persönlichen Gefühlen und doch nicht zurückzufallen auf eine lediglich professionelle Vermittlung.

Wenn uns im Anblick des Schleiers Voyeurismus und Narzissmus vergehen, weil er weder für eine Objektivierung noch zu einer Identifikation taugt, konfrontiert er uns mit dem Anfang eines Sichtbaren, das sich dem Blick entzieht, weil es ein anderes Ziel verfolgt als die Präsenz eines Körpers. Haben wir es mit dem Werden eines unbekannten Körpers zu tun, vergleichbar dem Ungedachten im Denken? Der Schleier akkumuliert auf allen Ebenen in der hellen Tiefe seiner Opazität, um viele Identitäten anzunehmen, denen er sich dennoch entzieht. Er steht immer außerhalb des Begriffs, der Handlung oder des Subjekts, in denen er sich scheinbar darbietet, und erhält von dort eine andere Modalität der Präsenz, die den Kontinent des Identischen und Erkennbaren verlässt.

Derselbe Ovid schreibt in denselben Metamorphosen auch von der Macht Echos, jener „narrenden Zunge“ in der antiken Mythologie, die weiblich figuriert ist und nur hörbar wird, wenn andere sprechen. Er beschreibt sie als das Gespenst der Sprache, das zurückbleibt nach dem Drama des sich selbst behauptenden Narzissmus. Sie ist eine Verschmähte, die ihren Körper verliert: „Die Verschmähte hält sich im Walde versteckt, verbirgt schamhaft das Gesicht im Laub und lebt von nun an in einsamen Höhlen. Doch die Liebe bleibt und wächst noch aus Schmerz über die Zurückweisung. Sorgen gönnen ihr keinen Schlaf und zehren den Leib jämmerlich aus; Magerkeit läßt die Haut schrumpfen, in die Luft entschwindet aller Saft des Körpers, nur Stimme und Gebein sind übrig. Die Stimme bleibt, das Gebein soll sich in Stein verwandelt haben. Seitdem ist sie in Wäldern verborgen und läßt sich auf keinem Berg blicken. Alle können sie hören. In ihr lebt nur der Klang.“

Dieser Klang ist zu durchdringend für die Gegenwart seines Auftritts als Körper. Er lässt die Selbstgegenwärtigkeit hinter sich, deren Metapher und Modell die Stimme wurde und deren Identität ihr Gesicht zu bezeugen hat. Der Klang beruft keine Autorität oder Autorschaft, sondern die Wiederholtheit und Wiederholbarkeit des Echos, das in einer augenblicklichen und ursprünglichen Entwendung die Stimme zurückwirft, sie zum – indirekten – Querschläger macht. So aber reicht sie weiter als sie selbst und alle können sie hören.

Indem sie weitere Räume durchdringt als zunächst ersichtlich, kann sie abwarten und den Mangel, keine eigene Stimme zu haben, überlisten. Die abwartende Aneignung fremder Stimmen verwandelt den Klang in eine Kunst der reflektierenden Oberfläche, die stärker ist als die narzisstische Illusion, eigene Worte und Bilder haben zu müssen. Sie ist Medium des Widerstands und sprachlicher Spiegel des Fremden im Eigenen, ein Schleier, der sowohl irritiert als auch produktiv ist. Er spricht durchs Auge, sieht durch Schrift und führt so einen Abstand und einen Aufschub auf, der wiederkehrt und ihn begründet. Diese Begründung offenbart sich aber erst mit der Zeit und bleibt oft ganz unverständlich. Sie hat an ihm einen Gegenstand zu Überlegungen, die kein Ende nehmen.

Schon deshalb ist hier eine Grenze dieses Interviews erreicht, das sich nicht kürzer, sondern immer länger ausbreitet. Wer den Schleier interviewt, verabredet sich notwendig mit dem Unvorhersehbaren und muss es als seine Grenze erleiden, die ihn ins Indirekte zieht. Die Frage „Wer spricht?“ trifft auf eine „Talking Silhouette“, die sich nicht eindeutig identifizieren lässt. Vielleicht ist sie durch von anderswo herkommende Geschichten oder durch den eigenen Mythos kolonisiert, doch kann sie gerade dadurch eine Serie entstehen lassen, die den Schleier reflektiert und einen Übergang bildet, der eine Änderung seiner Sprachmächtigkeit bewirkt. Es geht – wohlgemerkt – nicht um Form, sondern um Information, gegen die jene Frage zu erheben wäre, die sie überschreitet, die Frage nach ihrer Quelle und ihrem Empfänger. Empfangen wir also eine ihrer Zirkulationen, die Eran Schaerf kürzlich auf dem Berlin Documentary Forum verbreitete.

„Die radikale antikapitalistische Studentengruppe *Weather Underground Organisation* gab sich ihren Namen in Anlehnung an den marginalen Platz, der Wetteransagern im Anschluss an die Hauptnachrichten zugeteilt wird. Mit fünf Mitgliedern der als *Weathermen* bekannten Gruppe drehten die Filmemacher

Emile de Antonio, Mary Lampson und Haskel Wexler den Film *Underground*. Wie aus einem freigegebenen Memorandum der US-Regierung hervorgeht, gab Emile de Antonio das Veröffentlichungsdatum des Films 1975 in der kanadischen Radiosendung *As It Happens* bekannt. Einem Bericht des *Wisconsin Center for Film & Theater Research* zufolge ist es FBI-Agenten gelungen, während der Postproduktion des Films eine Kopie der Audiospur zu erstellen. Ob die Audiospur die Agenten auf die Spur der radikalen Untergrundorganisation gebracht hat, ist unbekannt. Die Bildspur des Films hätte den Agenten jedenfalls keine weiteren Informationen erschlossen, denn darin sind die *Weathermen* nicht identifizierbar zu sehen. Die Filmemacher nahmen das Gespräch mit ihren flüchtigen Protagonistinnen indirekt auf, um sie vor der Erkennbarkeit zu schützen. In einigen Einstellungen sitzen die *Weathermen* mit dem Rücken zu einem Spiegel und die Kamera filmt in den Spiegel hinein, wodurch die Filmemacher, nicht aber die *Weathermen* zu sehen sind. In anderen Einstellungen sind die *Weathermen* am Tisch sprechend hinter einem semi-transparenten Vorhang zu sehen. ‚Mein Name ist Jeff Jones', sagt eine männliche Stimme, ‚und mit mir am Tisch sitzen Cathy Boudin, Cathy Wilkerson, Bernadine Dohrn und Bill Ayers. Man könnte sagen, dass dieser Vorhang zwischen uns ein Ergebnis des Vietnamkriegs ist, oder des Rassismus innerhalb der Gesellschaft. Es ist ein Akt, ein wichtiger Akt, dieses Hindernis zu überwinden [...], und wir werden versuchen, durch den Vorhang hindurch zu sprechen', wie durch ein Mikrofon, könnte die Rede weitergehen, ein Mikrofon, das nicht die Stimme aufnimmt, sondern die Identität der Sprecher opak erscheinen lässt. Die Silhouetten, die Sie sehen, sind also wir. Sie hören uns sprechen und glauben, dass die Stimmen, die Sie hören, zu den Silhouetten gehören, die Sie sehen. Es ist eine gewisse Montageleistung, die unsere politischen Bedingungen von Ihnen verlangen: die Mischung Ihrer Erfahrungen vom Talking Head aus dem Fernsehen und vom unsichtbaren Sprecher aus dem Radio. Mehr als diese verstummte Sicht einer Talking Silhouette können wir nicht preisgeben. Bei manchen Bewegungen und Lichtverhältnissen lässt der Vorhang Fragmente von unseren Gesichtszügen erkennen. An diesen Stellen wurde der Vorhang von Mary Lampson mit Spezialeffekten etwas bearbeitet. Ästhetik des Widerstands. Das soll Sie aber nicht irritieren. Was Sie hören, sind unsere wirklichen Stimmen. Wir haben gesagt, was wir wollten. Nun sind unsere Stimmen auf der Suche nach einem neuen Körper. Wir sind hier, um einen Film zu drehen, der diese Suche dokumentiert."

Es ist tatsächlich „eine gewisse Montageleistung“, die der Empfang eines neuen Körpers von uns verlangt, eine Übersetzung, die nicht mehr zu einem Gesichtspunkt gehört, sondern die Distanz zwischen verschiedenen Gesichtspunkten faltet und einschließt – und damit die Sprache und uns selbst verändert. Gewiss hat jede Sprache ein eigenes System, das ihr Denken bedingt. Und ebenso gewiss können wir uns nicht so ohne weiteres von den Entscheidungen lösen, die unsere Sprache bereits für uns getroffen hat und uns wie selbstverständliche Annahmen und Vorschriften diktiert. Zwischen der konservativen Angst vor Konsequenzen und dem radikalen Wunsch, diese an ihre Grenze zu treiben, führt der Schleier in unsere Sprache eine Fremdheit ein, die uns von anderswoher, von jenseits unseres Vorstellungsvermögens anspricht. Sie zwingt die Sprache aus ihrer Selbstdarstellung und übereignet sie der Andersheit einer anderen Sprache, deren Übersetzung versagt, wenn sie weiterhin Inhalte vermittelt. Die Andersheit einer anderen Sprache besteht auf und in ihrer Übersetzbarkeit, die den Anspruch an eine und auf eine andere Sprache aufrechterhält. Er verlangt von uns, die Beziehungen der Mitteilbarkeit als Übersetzbarkeit zu denken, womit weder die Übersetzungsfähigkeit eines jeweils Einzelnen angesprochen ist noch das Vermögen eines jeweiligen Etwas, übersetzt zu werden. Er übersetzt uns selbst in eine Sprache, in der wir personale Medien sind und neue mediale Gebrauchsweisen erfinden für die Arbeit der Differenz und die Bewegung des Inadäquaten.

Wir „Moderne“ wissen jetzt, dass unser Aufklärungsprojekt im Schleier an eine Grenze stößt, wo wir ihn nehmen und annehmen müssen. Ist er ein „Quasi-Objekt“, von dem Bruno Latour sagt, dass es „manchmal Objekt, manchmal soziales Band und manchmal Diskurs“ sein kann? Auf jeden Fall sind wir längst schon unlösbar mit ihm verbunden, wenn wir Latour weiter folgen, für den „das Wort ‚modern‘ zwei vollkommen verschiedene Ensembles von Praktiken“ bezeichnet. Während die Modernität der „Reinigung“ mit ihrer Logik der Exklusion einen Eurozentrismus festschreibt und das Gewebe der Welt in einzelne Bereiche zu trennen versucht, breiten sich unter- und oberschwellig dieser Organisationsformen des Wissens Mischwesen oder Quasi-Objekte aus, vor allem in den Entitäten von Mensch und Technik. Im Zustand der „Übersetzung des einen in das andere“ sind sie eine vernetzte Zone der Berührung, in der Menschen und nichtmenschliche Wesen gegenseitig und gleichberechtigt aufeinander einwirken und ein anderes „Handlungsprogramm“ der Modernitätsproduktion eröffnen, das

der „vollkommen neuen Mischungen zwischen Wesen: Hybriden, Mischwesen, zwischen Natur und Kultur“.

Befinden wir uns also in einem Zustand, in dem – so Breyten Breytenbach – „ein kontinuierliches ‚Einander-anders-Machen‘ gängige Praxis wäre, ohne Vorverurteilung der Veränderungen, mit anderen Worten: eine permanente Revolution“? Ihre unabschließbare Dynamik müsste nicht nur die Prozesse der Moderne in Gang halten, sondern auch einen unauflösbaren Rest an Fremdheit und Rätselhaftigkeit bewahren. Mit ihm würden wir uns die Fähigkeit zu einem Zustand der intensiv erlebten Differenz erhalten. Wir könnten im Zustand der „Erfahrung des Diversen“ verharren, wie er für Victor Segalen die Moderne definiert und ihr „Unbehagen an der Kultur“ sowohl utopisch als auch real überwindet. Die „scharfe, unmittelbare Wahrnehmung einer ewigen Unverständlichkeit“ muss aber immer wiederholt werden, weil sich nur so die eigene Erfahrung als fortwährende Fremdwerdung, Hybridisierung und Dynamisierung von Sprache und Welt affirmiert. Man kann dafür ständig neue Reisen unternehmen, um ständig neue Alteritäten zu entdecken, die man leicht und gerne exotisiert. Doch Exotismen sind auch in der eigenen Umgebung und überall in der Welt aufzufinden, wenn man einfach nur entdeckt und es einsieht, dass das Wissen von einer Sache nicht diese Sache selber ist.

Angesichts dieses Exotismus, der kein Exotismus ist, sondern die prinzipielle Unlesbarkeit des Anderen, wird das deutende Ich seiner Weltsicht beraubt und sich selber fragwürdig. Für Segalen besteht genau darin „die Apostrophe des Milieus an den Reisenden, des Exotischen an den Exoten, der darin einfällt, es überfällt, es weckt und *stört*“: dass ihm eine andere Erfahrung zuteil wird, die Erfahrung einer *inneren* Differenz des Selbst. Es weiß nun, dass da etwas ist, das nicht das eigene Ich ist. Für Segalen wie für Nietzsche, auf den er sich beruft, ist diese Erfahrung aber nur etwas für starke Individuen: „nur diejenigen, die eine starke Individualität besitzen, können den *Unterschied* fühlen“. Doch weil dieser Unterschied weder ungesellschaftlich noch individuell ist, lehrt er uns, dass nicht nur die Welt, sondern auch das Individuum diskontinuierlich ist. Es muss nicht nur auf den identitären Diskurs verzichten, es muss seine Unmöglichkeit einsehen und zusehen, wie sich Segalens relationaler Begriff des Diversen zu Édouard Glissants permanenter Diversifizierung ausweitet.

Jetzt geht es nicht mehr nur um eine fremde Kultur, die als Gegenwelt des zeitgenössischen Europa zum Inbegriff des „divers“

stilisiert wird. Es geht um die unzähligen Formen der Hybridisierung, die der Kontakt zwischen den Kulturen hervorgebracht hat. Kann schon sein, dass diese Kontakte, die sich nicht zuletzt unserer Teilnahme an der Medien- und Informationsgesellschaft verdanken, einen Kulturschock im Sinne Segalens abschwächen und womöglich sogar verhindern. Was jetzt aber trotzdem die Spannung aufrechterhält, ist die grundsätzliche Unvorhersehbarkeit der von Glissant so genannten „Chaos-Welt".

Entgegen allem Anschein ist die „Chaos-Welt" keine pessimistische Vision. Sie ist ein Regulativ zum Erhalt und zur Produktion von Differenzen, eine Aufgabe, die Glissant vor allem der Kunst und der Literatur zuweist. Begriffe wie „Multikulturalität" oder „Interkulturalität" haben da nicht mehr viel zu besagen. Es ist nämlich gerade ihre Unvorhersehbarkeit, ihre „Opazität", die der „Chaos-Welt" ein Regulativ der transkulturellen Dynamik verleiht. Es kann keine Planungspolitik dieser permanenten Diversifizierung geben, die nur wieder ein Eingriff zu ihrer Regulierung wäre, wohl aber eine Politik der prinzipiellen Offenheit zur Differenz und ihrer Enthierarchisierung. Angesichts der Unvorhersehbarkeit der globalen Entwicklungen ist die „Chaos-Welt" eine ethische und politische Haltung, die sich selbst auf den Prüfstand zu stellen vermag. Diese Haltung wird besonders dann gebraucht, wenn der Schleier den Blick des Betrachters konfliktiv auf sich selbst und seine eigene Welt zurückverweist und damit ihre und seine Destabilisierung herbeiführt.

Es ist klar, dass diese Destabilisierung Angst erzeugt. Die eingeübten Interessen und Machtverhältnisse, wie sie das Verhältnis von Menschen und Dingen bestimmen, kreisen immer um die Frage, ob die Artefakte sich gegen uns wenden oder zu unserem Wohl entfalten. Im Schleier trifft diese Frage aber auf ein Quasi-Objekt, dieses Verdrängte der Moderne, und fällt auf sich selbst zurück. Mit der Weigerung, die Quasi-Objekte als solche zu denken, hebt sich, Latour zufolge, die Moderne von der Vormoderne ab, weil Hybride für sie etwas Unheimliches sind, das es um jeden Preis zu vermeiden gilt. Doch postkolonial kehren die „Monster der Vernunft", wie Goya sie nannte, in Scharen zurück und konfrontieren die Moderne mit anderen Kulturen und Glaubensformen, die ihre Paradoxie offenbaren. Erst durch ihre Weigerung, die Quasi-Objekte zu denken, hat nämlich die Moderne „die Maschine zur Erzeugung von Unterschieden" in Gang gesetzt. Das ist ihr paradoxes Potential, das sich jetzt seinem Anspruch auf ein und an ein anderes Handlungsprogramm stellen muss. Es

kann nicht mehr darum gehen, „die Vermehrung der Monstren“ zu verlangsamen, umzukehren und zu regulieren. Es muss darum gehen, ihre Existenz allererst und „offiziell“ anzuerkennen.

Das aber heißt, dass dieses Handlungsprogramm, das ich „frei und indirekt“ nenne, das Fremde nicht mehr ins Außen verweist, sondern den Blick aufs Eigene in der Wiederholung seiner anderen Figur zu falten beginnt: im Hybriden, wenn es nach Latour geht, im Diversen, wenn es nach Segalen geht, im Opaken, wenn es nach Glissant geht, im Schleier also, wenn Sie diesem Interview folgen wollen, das die Opazität des Schleiers als indirekten Informationsraum in der Zeit montiert und uns mit jeder Falte nicht nur je neu destabilisiert, sondern auch je neu erfindet.

// Literatur

Breytenbach, Breyten, zitiert nach Basil, Priya (14.7.2016): Essay Europa und die Angst des Einzelnen. Wir sind der Brexit. www.taz.de/!5319263/
Glissant, Édouard (1990): Poétique de la relation. Paris, Gallimard
Latour, Bruno (1995): Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie. Berlin, Akademie-Verlag
Mansfield, Katherine (1988): Den Schleier nehmen. In: Dies., Seligkeit. Frankfurt am Main
Meyer, Eva / Liska, Vivian (Hg.) (2009): What does the Veil know? Zürich, Edition Voldemeer, Wien / New York, Springer
Ovid (1994): Metamorphosen. Stuttgart, Reclam
Schaerf, Eran (2014): „Ich hatte das Radio an. Das war keine Absicht“. In: Berlin Documentary Forum 3, Berlin
Segalen, Victor (1994): Die Ästhetik des Diversen. Versuch über den Exotismus, Frankfurt am Main, Fischer Tb.
Valéry, Paul (1987): Cahiers / Hefte 1. Frankfurt am Main, S. Fischer

// Angaben zur Autorin

Eva Meyer, Philosophin, Schriftstellerin, Filmemacherin, lebt in Berlin. Zahlreiche Bücher von *Zählen und Erzählen* (1983, NA 2013) bis *Legende sein* (2016). Ihre Arbeit ist eine Praxis des Wissens, die zwischen Realität und Fiktion, Theorie und Performanz rezitiert und neu verhandelt.

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Maike Christadler / Hildegard Frübis / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Kristina Pia Hofer / Marietta Kesting / Marianne Koos / Kea Wienand / Anja Zimmermann / www.fkw-journal.de

// License

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.
To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.