

VALESKA VON ROSEN

## Verschleierungen Frauen im Tschador in Shirin Neshats Photoarbeiten

### I. Die *Women of Allah* und *Unveiled* (1993-1997)

Nicht erst seit dem 11. September 2001 haben die Photoarbeiten der us-amerikanischen Künstlerin Shirin Neshat einen verstörenden Effekt; doch ist es seit diesem Tag für westliche Betrachter kaum mehr möglich, die bewaffneten Frauen im Tschador, mit denen sie uns konfrontiert, nicht in irgendeiner Weise auf dieses Ereignis zu beziehen. Denn die Reizthemen in der westlichen Wahrnehmung des Islam bzw. des Islamismus – Gewaltbereitschaft und Märtyrertum – sind in Neshats provokant-aggressiven Bildern berührt, genau jene Themen also, die seit den Anschlägen dramatische Aktualität erhalten haben. Es ist nicht nur das Sujet der Photographien – bewaffnete oder Munition haltende<sup>1</sup> Kriegerinnen –, das den Effekt des Unbehagens und des Bedrohtheits auslöst, es ist ebenfalls ihre besondere, sich durch äußerste Reduktion auszeichnende formale Gestaltung: Die Bilder, die zwischen 1993 und 1997 entstanden und mit denen Neshat in der internationalen Kunstwelt fast über Nacht bekannt wurde,<sup>2</sup> zeigen in Überlebensgröße eine oder mehrere Frauen, mehrheitlich in Halbfigur, seltener in Ganzfigur; mitunter sind es nur Körperteile wie Augen, Füße oder eine Gesichtshälfte. Sie sind überwiegend frontal zur Kamera ausgerichtet, posieren also vor derselben und für dieselbe. Sie richten ihre Waffe z.T. direkt auf die Betrachter und erwidern mit maskenhaft starren Zügen ohne jede erkennbare mimische oder gar emotionale Regung den auf sie gerichteten Blick. Sie tragen den schwarzen Tschador, der am Haaranatz ansetzt, unterhalb des Kinns zusammengebunden ist und den Oberkörper bedeckt. Nur wenige Frauen sind durch ein leichteres helles Tuch verhüllt.

Die Farbigkeit der Bilder ist äußerst reduziert und beschränkt sich weitgehend auf den Kontrast der unbunten Farben Schwarz und Weiß, der in einigen Photos durch die Signalfarbe Rot aufgebrochen wird.<sup>3</sup> Auch das Arran-

<sup>1</sup> Vgl. *Moon Song* im Ausstellungskatalog Neshat (1997), Abb. 17.

<sup>2</sup> Die Angaben in der Literatur differieren gelegentlich bezüglich der Angabe, welche Photographien den *Women of Allah* und welche der offensichtlich zeitgleich entstandenen Serie *Unveiled* zuzurechnen sind. Da Neshat selbst rückblickend ausschließlich von den *Women of Allah* spricht, verzichte auch ich hier auf eine entsprechende Zuordnung. Eine vollständige Dokumentation der Serie gibt es nicht; am ausführlichsten ist der Turiner Katalog Neshat (1997); eine umfassende Bibliographie der Neshat-Literatur bis 2002 bietet der Ausstellungskatalog Verzotti (2002).

<sup>3</sup> In ganz wenigen Photographien verwendet sie weitere Farben wie beispielsweise grün und gelb in *Seeking Martyrdom*; vgl. Verzotti (2002), Abb. 88.

gement der Figuren im Bildfeld ist kalkuliert einfach: Die Frauen posieren vor neutralem Hintergrund, beispielsweise vor einem bildparallelen Vorhang, der jede tiefenräumliche Wirkung unterbindet. Es gibt kaum narrative Elemente, die das inszenatorische Moment des Posierens vor der Kamera auflockerten. Eine gewisse Belebung der Photographien entsteht allein durch die ornamentale Kalligraphie auf den unbedeckten Körperteilen – Gesicht, Händen und gelegentlich auch Füßen –, doch ist auch sie überwiegend mit schwarzer Tinte ausgeführt. Sie fügt sich so in die rigide, auf der Polarität von Schwarz und Weiß basierende Ästhetik.

Die Arbeiten sind kalkulierte Bildkompositionen, die man als inszenierte Photographien bezeichnen kann. Neshat photographiert sie nicht selbst, sondern beschränkt sich auf ihr Arrangement; die Namen der eigentlichen Photographen werden im Allgemeinen vermerkt. Weil hier Personen vor einer Kamera posieren, sind die Bilder eigentlich als Porträts zu betrachten,<sup>4</sup> doch lassen sie wesentliche Merkmale der Gattung vermissen: Durch die radikale und scheinbar willkürliche Fragmentierung der Körper im Bild, durch die Verschleierung, die Beschriftung und die partiellen Unschärfen (vgl. Abb. 2), geben sie kaum etwas von der Identität der Dargestellten zu erkennen, ja würden teilweise nicht einmal deren Wiedererkennbarkeit leisten; und schließlich unterbindet die Ausdruckslosigkeit der Gesichter die mit der Gattung des Porträts verknüpfte Aufgabe der Erfassung einer individuellen Persönlichkeit.

Es ist offensichtlich, dass es in meinem Beitrag zum Thema dieses Bandes zumindest auf einer Ebene um einen ganz konkreten Schleier geht; nicht um ein zartes, gar transparentes Textil, das die Dialektik von Ver- und Enthüllung in Gang setzt, auch nicht um den Schleier als Figur oder Metapher, sondern um einen sehr realen, ja handfest gewebten: den schwarzen Tschador, den iranische Frauen seit der Revolution durch den Ayatollah Khomeini Ende der siebziger Jahre tragen müssen.<sup>5</sup> Neben der Gewalt und Radikalität ist die gesetzlich verordnete Verschleierung der Frau in einigen arabischen Ländern das andere Reizthema in der Auseinandersetzung des Westens mit dem Islam. Sie steht symbolisch für die gesellschaftliche Rolle der Frau und das Geschlechterverhältnis und wird aus westlicher Perspektive immer wieder als ein Gradmesser für die Modernität islamischer Gesellschaften betrachtet. Dieser im Wort- wie im übertragenen Sinn »opake« Schleier der *Women of Allah* wird bei meiner Beschäftigung mit diesen Bildern, die ihrer spezifischen Bildsprache und Argumentationsweise sowie den Intentionen dieser Serie nachgeht, leitend sein. Dabei möchte ich zeigen, dass Figur und Motiv des Schleiers in Neshats Arbeiten weitere Bedeutungen erhalten und auch im Sinne einer Technik

<sup>4</sup> Neshat selbst spricht auch von »portraits«. Vgl. ihre Bemerkung: »I needed the simplest, minimal arrangements for creating these portraits«; zitiert in Goldberg (2002), S. 66.

<sup>5</sup> Vgl. Mernissi (1993), S. 14.

eingesetzt werden, die in einer Strategie der künstlerischen Positionierung innerhalb des Postkolonialismus-Diskurses, dem diese Arbeiten verbunden sind, sinnvoll ist.

## II. Suggestierte Signifikanten: der Schrift-Schleier

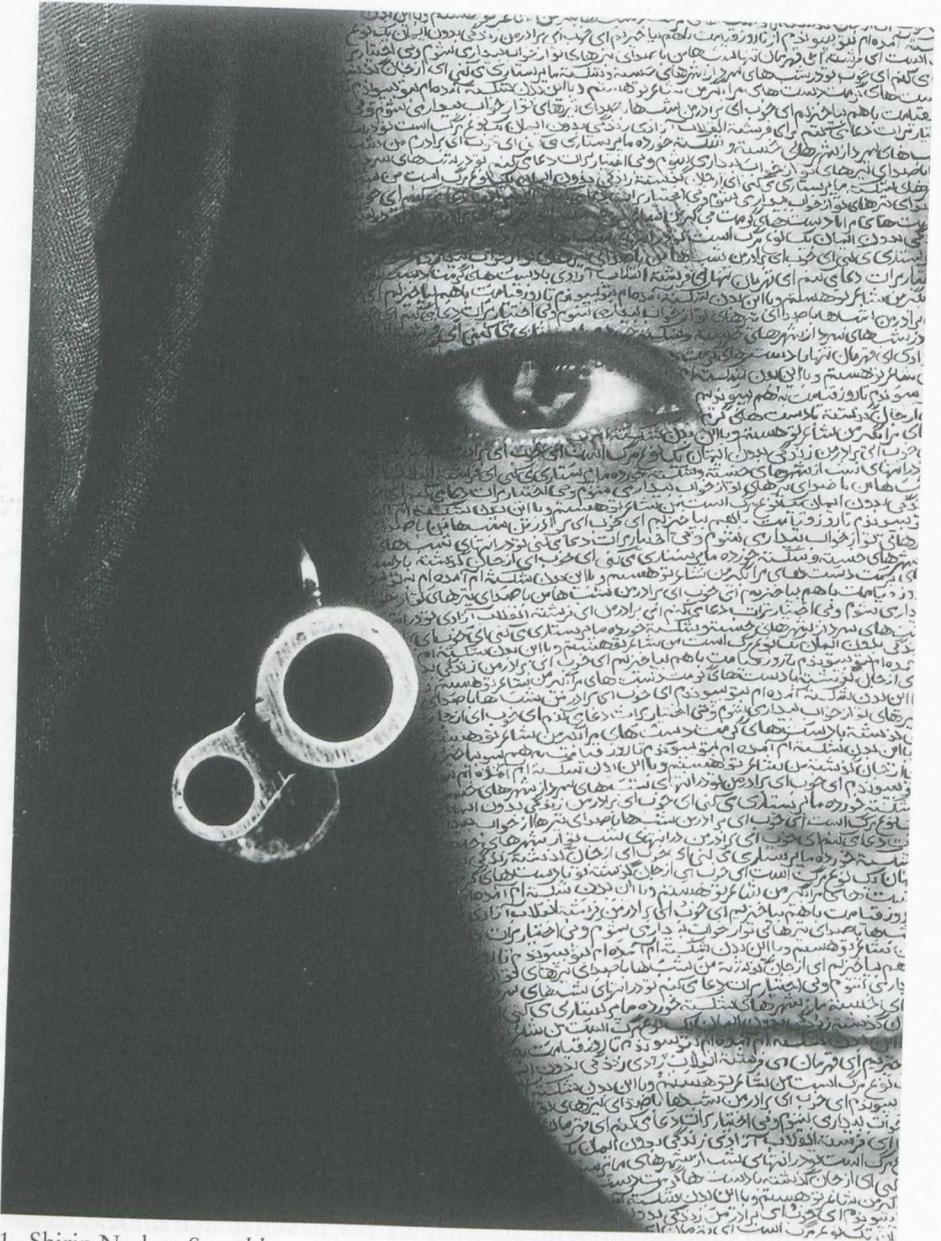
Ein besonders augenfälliges Moment von Neshats Photographien ist die Schrift auf den Körpern der Frauen, die ihre Gesichter oder Körperteile nahezu vollständig – wie in *Speechless* (Abb. 1) – oder teilweise – wie in *Offered Eyes* (Abb. 2) – bedeckt. Schrift und Sprache sind Farsi, also persisch. Durch ihren kalligraphischen Charakter zeichnet die Beschriftungen ein ornamentales Element aus.<sup>6</sup> Es handelt sich jedoch nicht um Körperbeschriftungen und -zeichnungen im eigentlichen Sinne, wie sie in der westlichen Kunst der siebziger und achtziger Jahre insbesondere von Künstlerinnen praktiziert wurden,<sup>7</sup> denn die Schrift ist erst nachträglich auf die photographischen Abzüge und eben nicht direkt auf die Körper aufgetragen. Hierdurch gehören die Arbeiten der ›Mischgattung‹ der nachträglich bearbeiteten Photographie an.<sup>8</sup> Auch der Modus dieser Überschreibungen ist besonders, denn die Schrift passt sich gerade nicht den Physiognomien an; sie überzieht nämlich auch Augenbrauen, Mund und Nase der Gesichter, allein die Augen bleiben im Allgemeinen ausgespart. So entsteht der Effekt einer weiteren Hülle, eines beschriebenen Films, der sich über das Gesicht zieht und dieses mehr oder minder maskenhaft bedeckt. In einigen Arbeiten wird jedoch der Anschein einer Beschriftung der Haut selbst erweckt, da sich die Texte wie in *Speechless* (Abb. 1) oder *Faceless* (Abb. 3) unter dem Schleier bzw. den vom Bildausschnitt verdeckten Partien des Gesichts fortzusetzen scheinen. Gerade bei den ornamentaleren Bemalungen wie in *Untitled* von 1996 (Abb. 4), die die Assoziation an Henna-Tätowierungen wecken, ist nur in Nahaussicht erkennbar, dass die Schrift tatsächlich auf den photographischen Abzug aufgetragen ist.

Die Schrift scheint nicht nur die fehlende Narration der Arbeiten auszugleichen, sie suggeriert auch eine Botschaft und damit einen Zugang zu den hermetischen Frauengesichtern. Denn durch die Kombination der Gattungen Text und Bild mit ihren medialen Spezifika, dass nämlich Bilder, der ge-

<sup>6</sup> Wie schwer hier die Grenzen zwischen Bild und Sprache zu ziehen sind, verdeutlichen die Arbeiten *Identified* von 1995 und *Untitled* (Abb. 4) von 1996; vgl. die Abbildung im Ausstellungskatalog Matt, Peyton-Jones (2000) S. 57.

<sup>7</sup> Vgl. die Ausstellungskataloge Huck, Faber (1995) und Ermacora (1996).

<sup>8</sup> Ich kenne aus der Literatur keine Angaben bezüglich des Originalitätscharakters der Arbeiten. Da einige Exemplare nummeriert sind, scheinen jeweils mehrere Abzüge eines Photos zu existieren; weil Neshat diese aber eigenhändig beschriftet, müsste es sich um Unikate handeln.

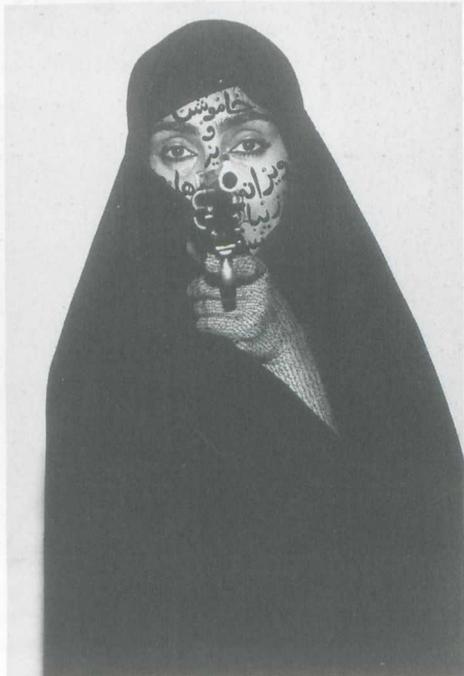


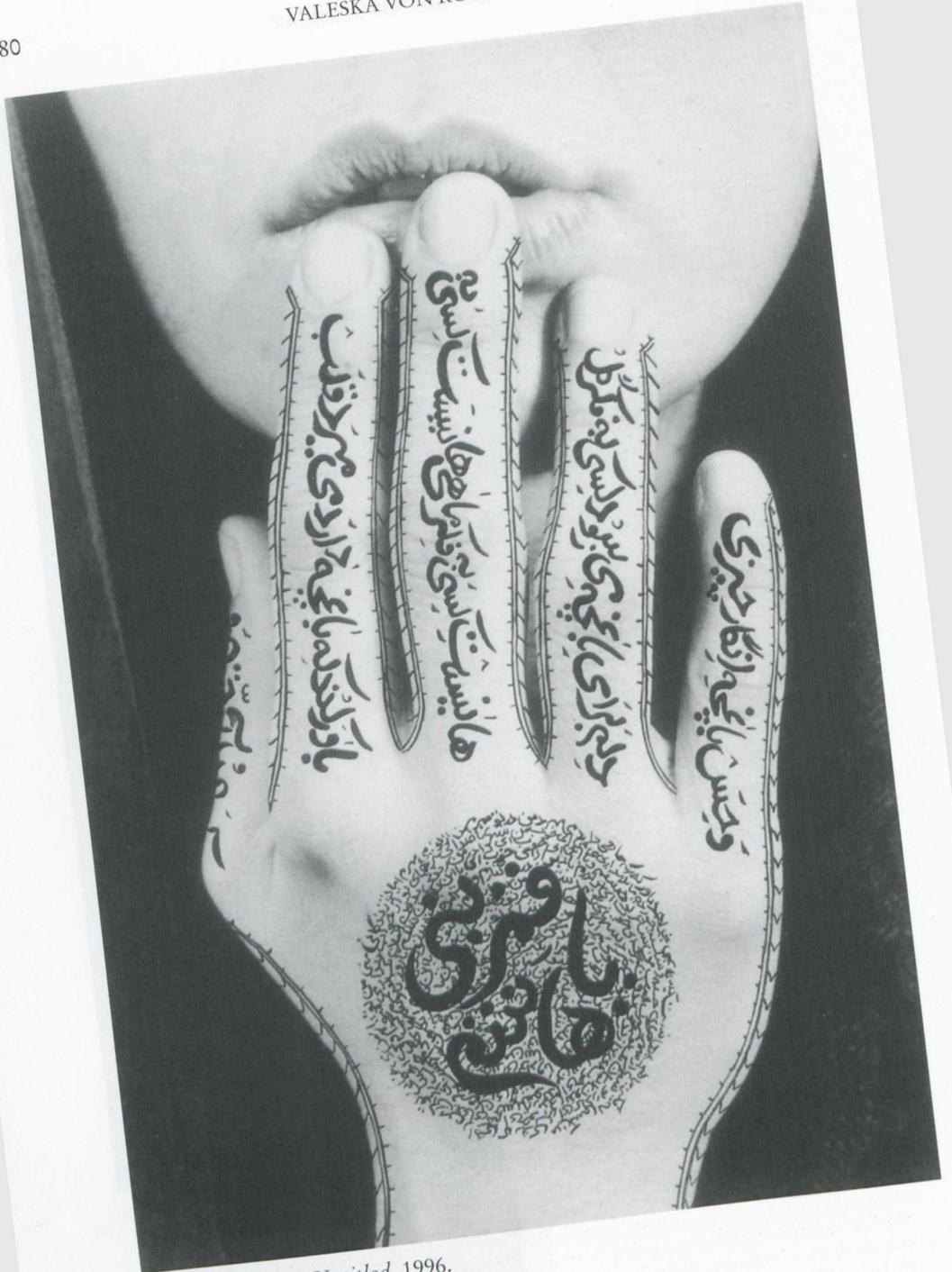
1. Shirin Neshat, *Speechless*, 1996.

2. Shirin Neshat, *Offered Eyes*, 1993.



3. Shirin Neshat, *Faceless*, 1994.





4. Shirin Neshat, *Untitled*, 1996.

ringeren Kodiertheit der visuellen Zeichen wegen, semantisch offener sind als die hoch kodierte Schrift,<sup>9</sup> versprechen die Texte, Signifikanten zu sein, die uns das Signifikat der Photographien liefern. Und gerade durch die aggressive Bildsprache entsteht bei den Betrachtern ja das Bedürfnis nach Information und schlicht einer Antwort auf die Frage, wie sie eigentlich gemeint sind. Doch genau dies lösen die Texte aus mehreren Gründen kaum ein. Zum einen sind sie von der überwiegenden Mehrheit der Rezipienten – Neshat arbeitet fast ausschließlich für die westliche, also die nordamerikanische und europäische Kunstwelt –<sup>10</sup> nicht entzifferbar, bleiben reine Ornamentik, die arkane Qualitäten bekommt, weil sie Sinnhaftigkeit suggeriert, die sie jedoch nicht bietet. Aber auch für die des Persischen kundigen Betrachter ist die Schrift nur eingeschränkt lesbar, da sie fragmentiert ist oder an den Rändern unscharf wird. Der eigentliche Grund, weshalb die Texte im Verständnis der Bilder nur bedingt weiterhelfen, ist jedoch noch ein anderer: Denn auch sie selbst sind nicht eindeutig. Es handelt sich nämlich um Gedichte von zwei Schriftstellerinnen, die verschiedenen, ja gegensätzlichen Erfahrungswelten Ausdruck geben.<sup>11</sup>

So thematisiert die Autorin Forugh Farokhzad (1935–67) in ihren Werken ihre Erfahrungen als Frau in einer islamischen Gesellschaft, indem sie in einer sehr persönlichen und emotionalen Weise ihren Gefühlen, Wünschen sowie seelischen und körperlichen Sehnsüchten Ausdruck verleiht.<sup>12</sup> Zitiert sei das Gedicht *Ich werde die Sonne ein zweites Mal grüßen*, das Neshat mit roter und schwarzer Tinte in konzentrischen Kreisen über das Gesicht der verschleierten Frau in *I am its Secret* von 1993 (Abb. 5) aufgetragen hat:

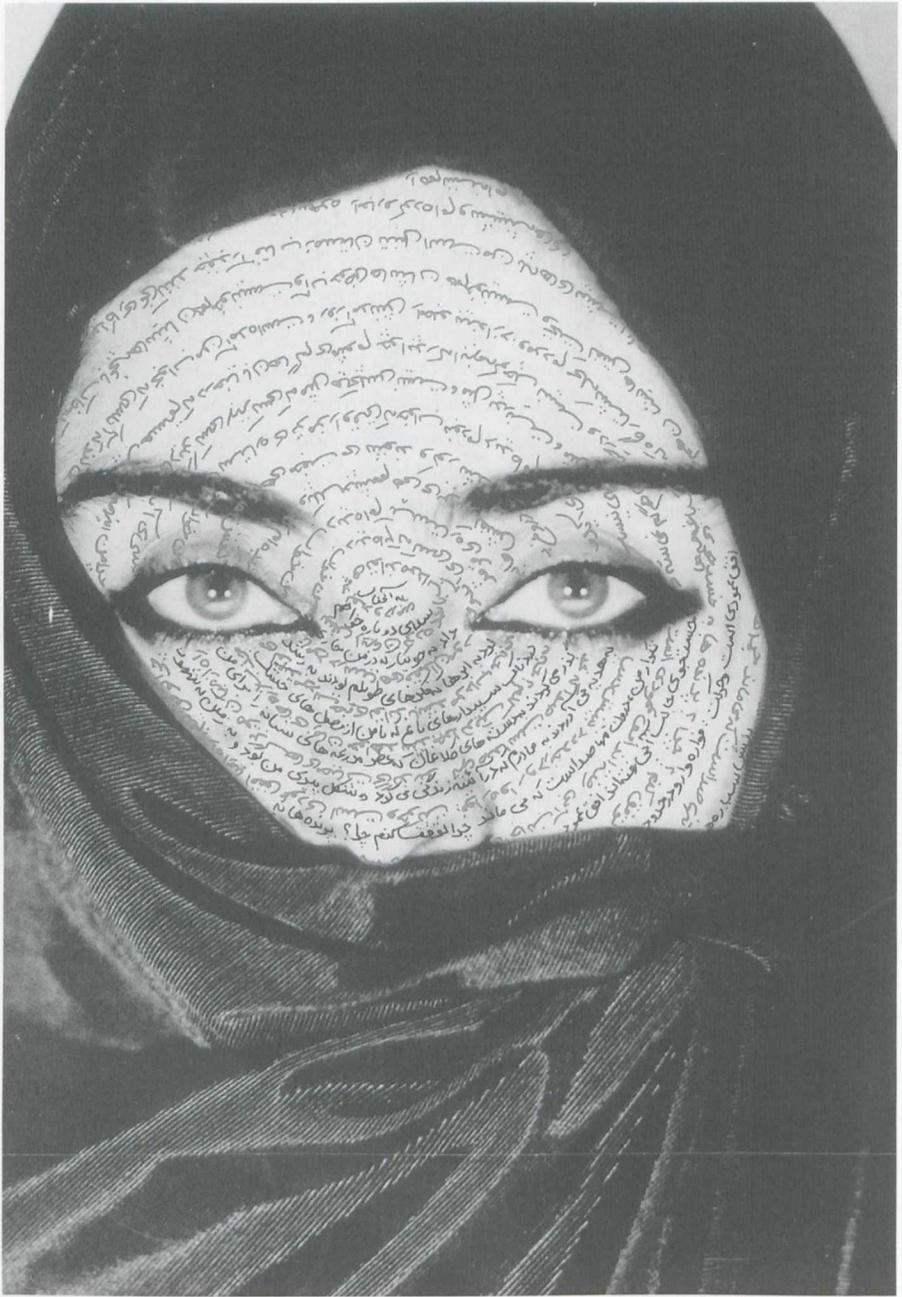
Ich werde die Sonne ein zweites Mal grüßen  
wie den Bach, der mich durchfloß  
wie die Wolken, die meine Gedanken durchzogen

<sup>9</sup> Vgl. Titzmann (1990), S. 371: »Der grundsätzliche Unterschied der Zeichensysteme von Bildern und Texten besteht [...] in der geringen Kodiertheit der primären Signifikanten [...] im bildlichen, der hohen Kodiertheit im sprachlichen Falle«. Mit explizitem Bezug auf Kunstwerke, die beide Medien vereinen, vgl. Hapkemeyer (1996), S. 10: »Durch den Medienwechsel innerhalb ein und desselben Werkes, durch die Kombination zweier Systeme vermögen Photo-Texte auf zwei Ebenen zu wirken. Die Bilder erfahren durch die direkte Zuordnung von Texten eine Semantisierung, eine explizite Bedeutungsebene kommt in das Bild herein«.

<sup>10</sup> Von den gut 60 im Turiner Katalog von 2002 verzeichneten Ausstellungen, die Neshat gewidmet waren bzw. an denen sie beteiligt war, zähle ich vier Orte, die nicht oder – wie im Fall Istanbul – nicht uneingeschränkt dazu zu rechnen sind, nämlich Kanazawa, Johannesburg, Sidney und eben Istanbul. In den beiden letztgenannten Städten war Neshat drei- bzw. zweimal vertreten.

<sup>11</sup> Vgl. Schmidt-Linsenhoff (2000), S. 28.

<sup>12</sup> Vgl. Neshat (1996), S. 140: »Forough's writings are about her experiences as a woman in Iranian culture. Her poetry is extremely personal yet speaks about emotions that might live behind every woman's heart and mind. She regularly breaks social boundaries in order to claim what she desires: her body, sexual needs, longing and despair, and her poetry penetrates us precisely because of this daring style«.



5. Shirin Neshat, *I am its Secret*, 1993.

wie die Pappeln, die schmerzvoll mit mir im Garten wachsen,  
 die die trockene Jahreszeit überstanden  
 wie den Schwarm von Raben, der mir  
 den nächtlichen Duft der Felder schenkte  
 wie meine Mutter, die in ihrem Spiegelbild lebte  
 und für mich Spiegel meines Alters war.

Ich werde die Erde ein zweites Mal grüßen  
 deren erregter Leib von der Lust  
 mich zu wiederholen  
 sich mit keimendem Samen erfüllte.

Ich komme zurück.

Ich komme zurück

mit meinem Haar: mit der Fortsetzung des Geruchs unter der Schicht des Staubes,  
 mit meinen Augen: mit den zähflüssigen Erfahrungen der Dunkelheit,  
 mit den wilden Blumen: gepflückt in den Wäldern jenseits der Mauer.

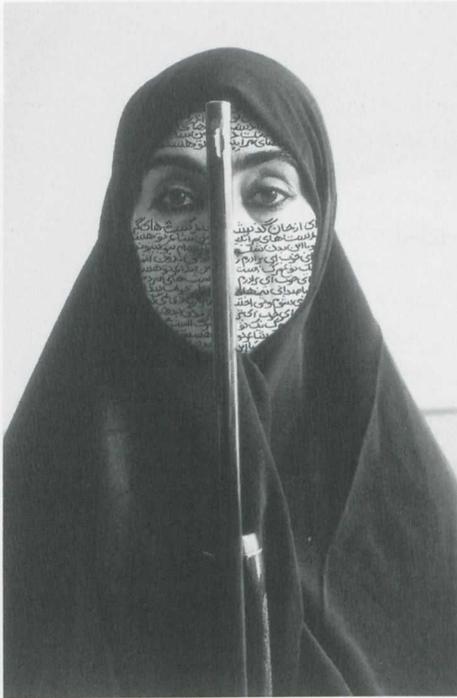
Ich komme zurück, zurück, zurück  
 und die Schwelle ist mit Liebe erfüllt.<sup>13</sup>

Auffallend an der Kombination von Gedicht und Bild ist der Kontrast, der durch die hohe Emotionalität des poetischen Texts mit der Reg- oder Ausdruckslosigkeit des bis unter die Nasenspitze verschleierte[n] Gesichts zu Stande kommt. Hierdurch entsteht für die Photographien, die mit Farokhzads Texten beschriftet sind, ein interpretatives Potential: Das Äußere der Frau, ihre Haut, wird zur Projektionsfläche von Sehnsüchten, die aber eben gerade nicht über die traditionellen inneren Orte der Emotionsvermittlung wie Mimik und Körpersprache kommuniziert werden.<sup>14</sup> Vielmehr verhilft erst der nachträglich applizierte Text der verschleierte[n] Frau im übertragenen Sinne zur Stimme und damit zur Artikulationsfähigkeit – *Speechless* ist der bezeichnende Titel einer Arbeit (Abb. 1). Die Schriftfolie verfügt also über die in der Figur des Schleiers angelegte Ambivalenz, die in der Dialektik von Verhüllung und suggerierter Enthüllung besteht.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Zitiert nach Huck, Faber (1995), S. 102.

<sup>14</sup> Beate Ermacora hat in ihrem Essay *Doppelt Haut* in Ermacora (1996), S. 7, allgemein zu Körperbeschreibungen diesen Zusammenhang hergestellt: »Wohl aufgrund der Tatsache, daß das Sehen in unserer Kultur gegenüber den anderen Sinnen eine herausragende Bedeutung erlangt hat, wird die Haut vor allem als Fläche verstanden, die als Zeichensystem gelesen werden kann und als Stellvertreterin des Ich, wenn nicht gar als das eigentliche Ich interpretiert wird. Ist die Oberfläche des Körpers in erster Linie eine visuelle Folie, so ist sie beliebig wandel- und manipulierbar: Sie kann bemalt, maskiert, tätowiert, bekleidet und geformt werden. Allein das Äußere spiegelt dabei nicht primär das von jeglichen Einflüssen freie innere Selbst, sondern ist häufig Ausdruck von Sehnsüchten, Wünschen und Ängsten«.

<sup>15</sup> Vgl. Barasch (1998), besonders S. 179; vgl. Schmidt-Linsenhoff (2000), S. 27: »Die arabischen Schriftzeichen wirken zum Teil wie ein zweiter Schleier, der im Unterschied zu dem Tschador zart und transparent ist, zum Teil wie eine Hautbemalung oder Tätowierung«.



6. Shirin Neshat, *Rebellious Silence*, 1994.

Wie Neshat in einem Interview formulierte, ist es eine Funktion des Tschadors, die Präsenz von Frauen zu »neutralisieren«.<sup>16</sup> Indem Neshat auf die tief verschleierte Gesichter verborgene Wünsche und Sehnsüchte aufschreibt, verhilft sie ihnen zur Stimme und zum Ausdruck, macht dadurch gleichzeitig aber auch die Störung der Artikulationsfähigkeit der Frauen sichtbar. So berührt sie nicht nur durch die Wahl der Gattung des Porträts, dessen Charakteristika sie gleichwohl nicht erfüllt, sondern auch durch die Applikation der Texte das komplexe Thema von Identität und Identitätsverlust, das ja das Kern-

und Symbolthema des Schleierdiskurses und aller in ihm existenten Positionen ist.<sup>17</sup>

Doch dieser Kontrast in der Verbalisierungsfähigkeit von Bild und Text begegnet nur in einem Teil, sogar nur dem kleineren Teil von Neshats Photographien. Die übrigen sind mit den ganz anders perspektivierten Texten von Tahereh Saffarzadeh beschriftet, einer Autorin, die zur Zeit der iranischen Revolution schrieb und in einer offenbar gänzlich ungebrochenen Weise die Gewalt zu ihrem Thema machte.<sup>18</sup> Zitiert sei auszugsweise das Gedicht, das das Gesicht einer Frau in der mit *Rebellious Silence* betitelten Arbeit von 1994 (Abb. 6) bedeckt:

<sup>16</sup> Im Interview mit Gerald Matt: »Since the female body represents ideas of sexuality and individuality, which, distracting men from their duties, are considered problematic in a public domain, women must conceal their bodies by wearing a veil to neutralise their presence«; Matt, Peyton-Jones (2000), S. 15.

<sup>17</sup> Vgl. dazu Abschnitt IV.

<sup>18</sup> Vgl. Neshat (1996), S. 140: »Tahereh's poetry, contrary to Forough's themes, is religious and expresses little about her personal world. Tahereh [...] is intensely involved with the Islamic revolution. As a result, her commitment to Islam becomes a major force in her writing. Her poetry is often about women's desires to participate in the revolution. She supports Islamic ideology and the advancement of the community as opposed to the individual«.

O du mein Guter  
 O du mein Bruder  
 O du mein Wachsender  
 Während deine Kugeln in der Luft meinen Schlaf unterbrechen  
 Während ich, wie ein Reflex gehorchend, für dich bete  
 Hinter der befreienden Revolution.<sup>19</sup>

Anders als in den mit Farokhzads Gedichten beschrifteten Arbeiten laufen hier Modus und Intentionalität von Text und Bild einander nicht entgegen. Das Revolutionsgedicht schlägt vielmehr einen mit der radikalen Bildsprache der unter dem Tschador auf die Betrachter gerichteten Gewehrmündung parallelen, aggressiven Ton an.<sup>20</sup> Dies löst Irritationen des Rezipienten aus und die Frage, wie die Bilder eigentlich gemeint sind, gewinnt zwangsläufig an Relevanz.

### III. Identitäten

Spätestens nach der Lektüre dieser Texte wird man sich als Betrachter oder Betrachterin um autobiographische Informationen über die Künstlerin bemühen, um sich hierüber die Produktionsbedingungen der Arbeiten, vor allem aber Neshats Haltung, Wertmaßstäbe sowie ihre künstlerische Motivation zu erschließen. Dieses Fragen, wo ein Künstler verortet ist bzw. wodurch er »entortet« wurde, ist ein typisches Muster bei der Beschäftigung mit Künstlern, die mit dem Postkolonialismus-Diskurs in Verbindung zu bringen sind. Allein die Kataloge der im deutschen Sprachraum diesbezüglich wichtigsten Ausstellungen *Inklusion/Exklusion* von Peter Weibel (1996), der Kasseler Ausstellungsserie *Echolot. 9 Fragen an die Peripherie* (1998), *Kunstwelten im Dialog* (1999/2000) in Köln und der *Documenta 11*, die ganz selbstverständlich jeweils vor der Auseinandersetzung mit den Werken autobiographische Hinweise zu den Künstlern geben, können dies belegen.<sup>21</sup> Für die Neshat-Literatur gilt das in besonderer Weise und die Gründe hierfür liegen sicherlich in der aggressiv-provokativen Bildsprache, die – zumindest auf den ersten Blick – keine reflexive Brechung zu erkennen gibt.

<sup>19</sup> Ich übernehme die deutsche Übersetzung, die in der Hamburger Ausstellung von 2001 auf einem Informationsblatt angegeben war; eine vollständige englische Version ist abgedruckt in Neshat (1997), neben Abb. 10. Mit demselben Gedicht sind auch die Fußsohlen einer Frau in *Alliance with Wakefulness* beschriftet (vgl. ebd.).

<sup>20</sup> Vgl. die Analyse von Markus Mascher in Le Vité-Harten (1999), S. 109: »Die intellektuelle Kraft dieser Verse, die ideelle Bedeutung von Sprache, Zeichen, Schrift und Dialog kollidiert hier mit der physischen Präsenz des Körpers, der Oberfläche und der Gewalt in Form von Schusswaffen. Diese Konfrontation verdichtet sich in extrem komponierten Bildausschnitten von dramatischer Eindringlichkeit«.

<sup>21</sup> Vgl. Weibel (1996); Block (1998); Scheps, Dziewior, Thiemann (1999); Documenta (2002).

Shirin Neshat wurde 1957 in Qazvin in Persien geboren, ging 1974 zum Studium der Fine Arts in die USA, und zwar an die University of California, Berkeley – also bevor in ihrem Heimatland die Unruhen begannen, die dann 1979 zum Zusammenbruch des Pahlavi-Regimes und zur Machtübernahme durch den Ayatollah Khomeini führten. Nach dem Studium übersiedelte sie nach New York und arbeitete dort zunächst als Kuratorin an einem Institut für zeitgenössische Architektur. Seit 1990 besucht sie regelmäßig ihr Heimatland, das mittlerweile zur Islamischen Republik Iran geworden ist, um, wie sie selbst sagt, ihre Wahrnehmungen von diesem Land zu differenzieren und Veränderungen zu beobachten.<sup>22</sup>

Erst das von ihr als schockierend beschriebene Erlebnis der ersten Reise im Jahre 1990 hat sie dazu angeregt, wieder selbst künstlerisch zu arbeiten. Ab 1993 entstanden die photographischen Serien *Unveiled* und *Women of Allah*, die sie 1997 abschloss; ein Jahr zuvor begann sie in einem neuen Medium zu arbeiten, und zwar dem Film, dem sie sich seitdem offenbar ausschließlich widmet. Ihr erster, vierminütiger Film *Anchorage* ist der Ästhetik der *Women of Allah* sehr verwandt.<sup>23</sup> Er ist für einen spezifischen Ort, nämlich einen tunnelartigen Raum bei einem Ankerplatz unter der New Yorker Brooklyn Bridge, konzipiert und zeigt eine dunkel verschleierte Frau in Halbfigur vor dunklem Hintergrund; nur ihr Gesicht und ihre Hände sind sichtbar. Sie zitiert zunächst Koranverse, zieht dann plötzlich eine Pistole – wobei die Kamera sie heranzoomt –, zielt direkt auf den Betrachter und vollführt nach »vollbrachter Tat« einen langsamen rituellen Tanz. Durch die Raumsituation sowie den hier ja tatsächlich fallenden Schuss muss der bedrohliche Effekt dieses Films noch ungleich größer als der der Photographien gewesen sein. Anders die nachfolgenden, etwas längeren Filme mit den Titeln *The Shadow under the Web* (1997), *Turbulent* (1998), *Rapture*, *Soliloqui* (beide 1999) und *Fervor* (2000); sie thematisieren in weiterem Sinne das Geschlechterverhältnis und die geschlechtsspezifische Zuordnung von Räumen und bedienen sich hierbei der Technik der Doppelprojektion; sie ermöglicht Neshat, simultan verschiedene Sequenzen eines Geschehens sowie verschiedene Sichtweisen auf ein und dasselbe ins Bild zu setzen.

Signifikant an Neshats Biographie in Bezug auf ihre ethnische, kulturelle und soziale Herkunft sind gerade jene Aspekte, die sie von den Künstlern, die aus biographischen Gründen über das Thema der Deterritorialisierung arbeiten, weitgehend unterscheiden.<sup>24</sup> Sie ist zwar Emigrantin, der die Rückkehr in ihr Heimatland im Prinzip unmöglich ist, weil sie dort ihren Beruf nicht ausüben dürfte, doch verließ sie Persien, bevor es zur islamischen Republik Iran

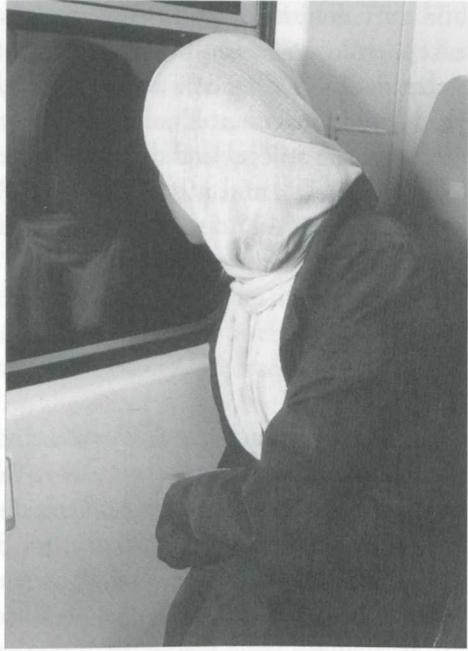
<sup>22</sup> Vgl. ihr Interview mit Octavio Zaya in Weibel (1996), S. 287.

<sup>23</sup> Vgl. die Dokumentation in Verzotti (2002), S. 89-92.

<sup>24</sup> Vgl. die in Anm. 21 genannte Literatur.

7. Shirana Shahbazi, *Goftare nik/Good Words*, 2000.

wurde. Das heißt, sie wuchs in einem Land auf, das wie die Türkei laizistisch war und in dem beispielsweise das Schleiertragen für einige Bevölkerungsgruppen zeitweise sogar explizit verboten war.<sup>25</sup> Sie selbst hat den Tschador, der die Frauen in ihren Bildern verhüllt, nie getragen und sich wohl auch nie mit dem Gedanken, ihn anzulegen, ernsthaft auseinandersetzen müssen. Wenn sie also verschleierte Frauen photographiert, kann es ihr gar nicht um *ihre* Sozialisierung und die Wurzeln *ihrer* Identität gehen. In der Tat behandelt sie ja auch



gar nicht ihre Exilsituation, also ihre hybride Identität zwischen zwei Kulturen. Denn ihre Rolle als persisch geprägte und persisch aussehende Frau, die in den USA lebt, ist ja gerade nicht das Thema ihrer Bilder. Neshat konzentriert sich in ihren Photoarbeiten ausschließlich auf das Thema der verschleierten Frau (im Iran). Wenn man so will, ist es nicht ihre Identität, wie sie war oder heute ist, über die sie künstlerisch arbeitet, sondern allenfalls, wie sie hätte werden können.

Um diesen Aspekt zu verdeutlichen, möchte ich zum Vergleich eine photographische Arbeit der jüngeren iranischen Künstlerin Shirana Shahbazi aus dem Jahr 2000 heranziehen.<sup>26</sup> Sie wurde 1974 in Teheran geboren und emigrierte 1985 in die Bundesrepublik, ist also noch teilweise im Iran sozialisiert worden. Eine Photographie aus ihrer Serie *Goftar Nik*, was mit »gute Worte« zu übersetzen ist, zeigt eine weiß verschleierte junge Frau, die in einen weiten dunklen Mantel eingehüllt ist und sich derart von der Kamera abwendet, dass auch ihre unbedeckten Körperteile, Gesicht und Hände, für uns kaum sichtbar sind (Abb. 7). Sie sitzt im Abteil eines Zuges und richtet ihren Blick aus dem Fenster oder auf das matt spiegelnde Glas, das ihr ein schwaches Spiegel-

<sup>25</sup> Walther (1980), S. 180.

<sup>26</sup> Für die Übersendung von Bildmaterial und biographischen Informationen über die Künstlerin danke ich der Galerie Bob van Orsouw, Zürich, herzlich. Sie zeigte Shahbazis Serie auf der Art-Cologne 2001.

bild zurückwirft. Auch für uns ist dieses Spiegelbild sichtbar, doch was wir erkennen können, ist allein der Schleier, der allenfalls die Kontur ihres Gesichts markiert. Shahbazi recurriert in dieser Arbeit auf zwei topische Motive, die mit der Semantik von Selbsterkundung und Selbsterfahrung verknüpft sind: auf den Spiegel und die Reise. Ihre Selbsterforschung führt jedoch zum überraschenden und schockierenden Resultat der Nicht-Sichtbarkeit ihrer Züge, der Verdeckung ihres Gesichts durch den heller reflektierenden und hierdurch dominanten Schleier.

#### IV. Verschleierung als Strategie

Gerade im Vergleich mit Shahbazis eindringlicher Selbstbefragung sticht die unpersönliche Herangehensweise in Neshats Photographien, die Schablonenhaftigkeit und Stereotypie,<sup>27</sup> mit der sich der weibliche Körper in hochästhetisierter formaler Reduktion im Bild präsentiert, hervor. Neshat setzt quasi Klischees von der verschleierte und militanten Frau in Szene und damit ins Bild. Dieser Eindruck von Klischees entsteht durch zwei Mittel: auf der formalen Ebene durch die reduzierte Formensprache, durch die wenig mehr als die Information ›verschleierte, bewaffnete Frau‹ wahrgenommen wird; auf der inhaltlichen, weil einerseits die Waffen tragenden Frauen die Erinnerung an die Revolutionsbilder in Photo und Fernsehen der siebziger Jahre, die sich ja in das Bildgedächtnis der westlichen Welt eingeschrieben haben, aufkommen lassen, und weil andererseits die Verschleierung aus westlicher Perspektive natürlich das »hervorstechendste Emblem des heutigen Islamismus« ist.<sup>28</sup> Der Schleier ist, um eine Formulierung von Viktoria Schmidt-Linsenhoff aufzugreifen, »ein affektiv hochbesetztes, visuelles Zeichen der kulturellen Differenz«,<sup>29</sup> das eindringlicher als jedes andere Symbol »die ›Andersartigkeit‹ des Islam vom Westen« charakterisiert. In diesem Sinne fungieren diese Klischeebilder als Projektionsfläche für Wertvorstellungen und -urteile.

Dieser Aspekt an Neshats Bildern ist bereits betont worden, am präzisesten von Viktoria Schmidt-Linsenhoff in ihrem Aufsatz über den Schleier in der kolonialen und postkolonialen Photographie<sup>30</sup> und von Igor Zabel im Katalogbeitrag zur Ausstellung der *Women of Allah* in der Moderna galerija in

<sup>27</sup> Den Begriff des ›Stereotyps‹ benutzt Neshat selbst im Interview mit Octavio Zaya in Weibel (1996), S. 288: »Wie Sie wissen, war das grundlegende Thema meiner Arbeit die heutige Wirklichkeit islamischer Bevölkerungen. Ich befasse mich mit Stereotypen ihrer Identität.«

<sup>28</sup> Göle (1995), S. 8; vgl. auch Milani (2001), S. 6.

<sup>29</sup> Schmidt-Linsenhoff (2000), S. 26.

<sup>30</sup> Ebd.

Ljubljana.<sup>31</sup> Schmidt-Linsenhoff stellt Neshats Photographien in die Tradition einer westlichen feministischen Repräsentations- und Medienkritik, die Neshat um den Aspekt der kulturellen Differenz erweitert. Indem Neshat den Schleier »als überdeterminiertes Zeichen im Feld der Transkulturalität verortet, relativiert sie die totalisierenden Aussagen des westlichen Feminismus über Weiblichkeit und Bildlichkeit«;<sup>32</sup> Schmidt-Linsenhoff macht also den Aspekt der Bezugnahme auf westliche Vorstellungsmuster stark. Neshat beziehe ihre Arbeiten weniger auf die »soziale Wirklichkeit von Frauen im Iran« als vielmehr auf die »Weiblichkeitsikonen der Fremdheit, mit denen der westliche Islam-Diskurs geführt wird«.<sup>33</sup> Ganz ähnlich konstatiert auch Zabel, Neshat »deals with generalizations, prejudices and stereotypes herself; she is, therefore, addressing the audience exactly on the point where their responses are already pre-formed, ready made«; dabei bediene sie sich des »Zeichens Schleier«: »she reconstructs [it], she artificially builds it up, simulates it, so to speak; and it is exactly this ›simulation‹ of the sign that leads to its ›deconstruction‹, i.e. to the awareness of its ›constructed‹ nature«.<sup>34</sup> Beiden Lesarten der Bilder ist zuzustimmen, doch möchte ich einen Aspekt im Zusammenhang mit dem Schleier als Zeichen stärker gewichten, vor allem aber fragen, ob sich Neshats Verfahren als eine spezifische Strategie im Rahmen des postkolonialen Diskurses beschreiben lässt.

Es geht Neshat sicherlich darum, die westlichen Betrachter in Bezug auf ihre Wahrnehmung und die ihr nachfolgende Beurteilung zu verunsichern. Dies geschieht dadurch, dass uns die Frauen durch die hohe ästhetische Qualität der Arbeiten abwechselnd anziehen, verstören und sogar abstoßen. Diese unsichere Haltung ist intendiert und wohl metaphorisch zu verstehen: Kurz, unsere Sicherheit in der Beurteilung dieser Phänomene gerät ins Wanken, weil uns die Photos letztlich nichts bieten, woran wir die erwartete und auch gewünschte Widerständigkeit bemerken, an der wir schließlich auch interpretatorisch einhaken können. Auch damit wird von Neshat in gewisser Weise der Ambivalenz des Zeichens ›Schleier‹ Rechnung getragen. Denn man wird dem Phänomen der Verschleierung der Frauen im Islam ja nicht gerecht, interpretiert man es lediglich entlang tradierter westlicher Denkmuster, im Sinne also einer Verhüllung und damit Beeinträchtigung individueller und autonomer weiblicher Subjektivität. Zu erinnern ist insbesondere daran, dass ein großer Teil der Frauen in der islamischen Revolution den Schleier freiwillig und zwar mit dem Impetus kultureller Authentizität nahmen, wie sie sich eben auch freiwillig bewaffneten. Gerichtet war dieses Programm kultureller Authentizität

<sup>31</sup> *Signs of a Divided World*, in Zabel (1997), o.S.

<sup>32</sup> Schmidt-Linsenhoff (2000), S. 29f.

<sup>33</sup> Ebd., S. 30.

<sup>34</sup> Zabel (1997), o.S.

gerade gegen westliche, moderne und einander bedingende Wertvorstellungen von Freiheit und Selbstverwirklichung, Modernisierung und Säkularisierung – also eben jene Wertvorstellungen und Denkweisen, die wir auch heute automatisch an die Bilder herantragen, weshalb wir mit Unbehaglichkeit, wenn nicht gar Unwillen auf sie reagieren.

Doch mit dem Schleier ist noch eine weitere Ambiguität verknüpft: Auch aus innerislamischer Sicht betrachtet, sind der Körper und die Sexualität der Frau der politische Schauplatz, auf dem – ich zitiere Nilüfer Göle – »den homogenisierenden und egalitären Kräften der westlichen Moderne Widerstand geboten wird.«<sup>35</sup> So entsteht das von Göle beschriebene paradoxe Moment in der Semiotik des Verschleierns, dass nämlich gerade auch die Politisierung des Islam zur Ausstellung und Sichtbarmachung der Frau und ihres Körpers führt, wo es doch mit Hilfe der Verschleierung eigentlich um ihre Neutralisierung, weitgehende Zurückhaltung aus dem öffentlichen Raum geht. Das Paradox besteht also darin, dass das, was verschleiert werden soll, nämlich der weibliche Körper, zum (sichtbaren) Symbol des Unterschieds der islamischen zur westlichen Gesellschaft wird.<sup>36</sup>

Auf eben dieses Paradox rekurren Neshats Arbeiten auf einer Metaebene zum einen durch die Frontalität und Naherückung des inszenierten Körpers an die Kamera und zum anderen dadurch, dass die Frauen auf ihnen genau das tun, was sie eigentlich nicht dürfen: Sie blicken gerichtet, erwidern quasi den Blick des potentiell männlichen Betrachters. Der Sinn des Schleiers wird dadurch konterkariert, denn seine zentralen Aufgaben sind ja gerade der Entzug des Blicks der Frau sowie des Blicks auf sie; auf die Semantik des Versteckens weist zum Beispiel die Etymologie des Wortes »hijab« (Schleier).<sup>37</sup>

Fragt man abschließend nach Neshats künstlerischer Strategie im Kontext postkolonialer Arbeitsweisen, besteht das signifikante Moment an ihren Photographien meines Erachtens darin, dass sie – gerade weil ihnen die reflexive Brechung zu fehlen scheint – die Erwartung an die Kunst einer Exilantin unterlaufen. Wir erwarten das Thema Identität und Identitätsstörung und die visuell vermittelten authentischen Erfahrungen des Ortsverlusts,<sup>38</sup> doch genau diese bietet sie uns nicht. In diesem Zusammenhang ist es erstaunlich – dadurch aber auch umso interessanter –, dass Neshat selbst oft das Modell ihrer Photographien ist (z.B. in *Faceless*, Abb. 3). So suggeriert sie ein Arbeiten über das Thema ihrer Identität, da sie die Rolle ja sogar mit dem eigenen Körper

<sup>35</sup> Göle (1995), S. 8, vgl. auch S. 104f., mit Bezug auf die iranische Revolution, sowie Ruthven (2000), S. 126-157, besonders S. 148-152.

<sup>36</sup> Göle (1995), S. 105 und 167.

<sup>37</sup> Mernissi (1989), S. 124.

<sup>38</sup> Vgl. für dieses Rezeptionsmuster die Beiträge von Olu Oguibe und Jean Fisher in Weibel (1996), S. 91-98, besonders S. 91, und S. 79-86, besonders S. 80f.; letzterer setzt sich mit diesbezüglichen Vorwürfen an Hélio Oiticica auseinander.

einnimmt, löst dieses aber gar nicht ein. In dieser Dialektik von Engagement und Involvierung auf der einen und kühler Distanziertheit auf der anderen Seite liegt das eigentümliche Potential einer künstlerischen Strategie, die meines Erachtens der im Gender-Diskurs beobachteten Strategie der ›Maskerade‹ vergleichbar ist –<sup>39</sup> und damit bin ich abschließend bei einem weiteren metaphorischen Schleier angelangt. Mit der von uns beanspruchten ›westlichen Deutungsmacht‹ bemühen wir uns – metaphorisch gesprochen – Neshats Schleier zu lüften, sowohl Identitäten zu erkunden als auch die sich in den Arbeiten manifestierende politische Aussage zu suchen, die uns ermöglicht, sie in einen bestimmten Rahmen zu stellen und zum Objekt unserer Exegese und Beurteilung zu machen.<sup>40</sup> Genau diese Haltung bedienen die Arbeiten jedoch nicht. Neshat verhindert es, indem sie die Opposition von Maske und ›hinter der Maske‹ im Sinne einer Erwartung, dass hinter der Maske nun das wahre, authentische, unverschleierte weibliche Gesicht des Islam verborgen wäre, als Illusion entlarvt. Sie zeigt uns kein ›Ich‹ und damit auch keine ›cross-cultural‹-Identität, sie zeigt nur deren Performanzen. Mit dieser Strategie, die uns Bilder von Weiblichkeit im Islam konstruiert, ohne uns – salopp formuliert – zu sagen, wie sie gemeint sind, konterkariert sie unsere Rezeptionsmuster in der Reaktion auf Bilder des Islam, denn sie lässt unsere Deutungen schlicht ins Leere laufen. Neshat verhüllt die Botschaft, entzieht uns eine *message* mittels maskenhafter, hochästhetischer Photographien, mittels Sterotypen, die auf Bilder unserer kulturellen Erinnerung rekurren. Gerade da, wo wir Gewissheiten haben wollen, ja sie beispielsweise von ›unseren Immigranten‹ einfordern, nämlich bei so sensiblen Themen wie Gewalt und Verschleierung, bekommen wir sie nicht geliefert. Neshat zieht sich zurück auf die Position des semantisch offenen Mediums der Photographie, das Authentizität suggeriert und Wahrheit zu verbürgen scheint. Tatsächlich liefert sie uns jedoch nichts anderes als faszinierende und bedrohliche Masken, deren Demaskierung uns nicht gelingt.

### Literatur

- Moshe Barasch, Der Schleier. Das Geheimnis in den Bildvorstellungen der Spätantike, in: Schleier und Schwelle II. Geheimnis und Offenbarung, hg. v. Jan Assmann, Aleida Assmann, München 1998, S. 179-201.
- Elfi Bettinger (Hg.), Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung, Berlin 1995.

<sup>39</sup> Vgl. hierzu Weissberg (1994); Funk, Bettinger (1996); Bettinger (1995); Butler (1991); Butler (1995); mit Bezug auf den Kunstkontext Söntgen (1996), besonders S. 13f.; Kuni (1999), besonders S. 52ff.

<sup>40</sup> Vgl. Bhabha (2000), S. 48.

- Homi K. Bhabha, *Die Verortung der Kultur*, Tübingen 2000.
- René Block (Hg.), *Echolot oder 9 Fragen an die Peripherie*, Ausst. Kat. Museum Friedericianum, Kassel 1998.
- Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a.M. 1991.
- Judith Butler, *Körper von Gewicht*, Berlin 1995.
- Documenta 11, Plattform 5, Ausst. Kat. Kassel 2002, Ostfildern-Ruit 2002.
- Beate Ermacora (Hg.), *Doppelt Haut*, Ausst. Kat. Kunsthalle zu Kiel, Kiel 1996.
- Julika Funk, Elfi Bettinger, *Weiblichkeit als Maskerade*, in: *Die Philosophin* 7, 1996, S. 31-53.
- Nilüfer Göle, *Republik und Schleier. Die muslimische Frau in der modernen Türkei*, Berlin 1995.
- RoseLee Goldberg, Shirin Neshat. *Material Witness*, in: Shirin Neshat, hg. v. Giorgio Verzotti, Ausst. Kat. Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino, Mailand 2002, S. 66-69.
- Andreas Hapkemeyer, *Bild und Schrift, Foto und Text*, in: *foto text text foto. Synthese von Fotografie und Text in der Gegenwartskunst*, hg. v. Andreas Hapkemeyer, Peter Weiermair, Ausst. Kat. Museion. Museum für Moderne Kunst, Bozen, Kilchberg-Zürich 1996, S. 9-13.
- Brigitte Huck, Monika Faber (Hg.), *Auf den Leib geschrieben*, Ausst. Kat. Kunsthalle Wien im Museumsquartier, Wien 1995.
- Verena Kuni, *Sing my song: Ein altes Lied – neu interpretiert? Überlegungen zur wiedererwachten Diskussion um eine ›weibliche‹ Video-Ästhetik am Beispiel des ›Modellfalls‹ Pipilotti Rist*, in: *Video cult/ures. Multimediale Installationen der 90er Jahre*, Ausst. Kat. Museum für Neue Kunst, ZKM Karlsruhe, Köln 1999, S. 49-61.
- Doreet Le Vité-Harten (Hg.), *Heaven*, Ausst. Kat. Kunsthalle Düsseldorf, Tate Gallery Liverpool 1999/2000, Ostfildern-Ruit 1999.
- Gerald Matt, Julia Peyton-Jones (Hg.), *Shirin Neshat*, Ausst. Kat. Kunsthalle Wien, Serpentine Gallery, London, Hamburger Kunsthalle, Wien 2000.
- Fatima Mernissi, *Der politische Harem. Mohammed und die Frauen*, Frankfurt a.M. 1989.
- Fatima Mernissi, *Die vergessene Macht. Frauen im Wandel der islamischen Welt*, Berlin 1993.
- Farzaneh Milani, *The Visual Poetry of Shirin Neshat*, in: Shirin Neshat, Ausst. Kat. Barbara Gladstone Gallery, New York, Mailand 2001, S. 6-13.
- Shirin Neshat, *Statement*, in: *foto text text foto. Synthese von Fotografie und Text in der Gegenwartskunst*, hg. v. Andreas Hapkemeyer, Peter Weiermair, Ausst. Kat. Museion. Museum für Moderne Kunst, Bozen, Kilchberg-Zürich 1996, S. 140.
- Shirin Neshat, *Women of Allah*, Turin 1997.
- Malise Ruthven, *Der Islam. Eine kurze Einführung*, Stuttgart 2000.
- Marc Scheps, Yilmaz Dziewior, Barbara M. Thiemann (Hg.), *Kunstwelten im Dialog. Von Gauguin zur globalen Gegenwart*, Ausst. Kat. Museum Ludwig, Köln 1999.
- Viktoria Schmidt-Linsenhoff, *Der Schleier als Fetisch. Bildbegriff und Weiblichkeit in der kolonialen und postkolonialen Fotografie*, in: *Fotogeschichte* 20, 2000, H. 76, S. 25-38.

Beate Söntgen, Den Rahmen wechseln. Von der Kunstgeschichte zur feministischen Kulturwissenschaft, in: Rahmenwechsel. Kunstgeschichte als Kulturwissenschaft in feministischer Perspektive, hg. v. Beate Söntgen, Berlin 1996, S. 9-26.

Michael Titzmann, Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relation, in: Text und Bild, Bild und Text, hg. v. Wolfgang Harms, Stuttgart 1990, S. 368-384.

Giorgio Verzotti (Hg.), Shirin Neshat, Ausst. Kat. Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino, Mailand 2002.

Wiebke Walther, Die Frau im Islam, Stuttgart u.a. 1980.

Peter Weibel (Hg.), Inklusion: Exklusion. Versuch einer neuen Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration, Ausst. Kat. Steirischer Herbst, Graz 1996, Köln 1996.

Liliane Weissberg (Hg.), Weiblichkeit als Maskerade, Frankfurt a.M. 1994.

Igor Zabel (Hg.), Shirin Neshat, Ausst. Kat. Moderna galerija, Ljubljana 1997.

### Abbildungsnachweis

Abb. 1-7: Courtesy Barbara Gladstone Gallery, New York; Bob van Orsouw, Zürich.

