



Susan Stanford Friedman

Das Sprechen über Grenzen, Hybridität und Performativität¹

Kulturtheorie und Identität in den Zwischenräumen der Differenz²

Die verbrauchten Metaphern vom Schmelztiegel und vom Mosaik, die unfähig geworden sind um Identitäten in einem multikulturellen Kontext auszudrücken, werden in diesem Essay von Susan Stanford Friedman anhand von Identitäts- und Hybriditätsmodellen neu konzeptualisiert.

Twilight is that time of day between day and night
limbo, I call it limbo, and sometimes when I take my
ideas to my homeboys they say, well Twilight,
that's something you can't do right now, that's an
idea before its time. So sometimes I feel as though
I'm stuck in limbo the way the sun is stuck
between night and day in the twilight hours. Anna
Deavere Smith,

Twilight: Los Angeles 1992

Wenngleich der Begriff *Differenz* wichtige politische Anstöße geliefert und dazu beigetragen hat, Identität zu theoretisieren, ist in den Vereinigten Staaten eine bestimmte Fixierung auf ihn zu beobachten. In deren Folge bleiben Grenzbereiche der Differenz verborgen – das Grenzland der Begegnung, der Interaktion und des Austausches, der Raum der Beziehung und der Identitätserzählungen, die solche Relationen erzeugen. Das Bild vom "wundervollen Mosaik" als Metapher für die US-amerikanische multikulturelle Vielfalt verkörpert eine Problematik des Auslöschens. Ein Mosaik besteht aus farbigen Steinen, durch ein Zementnetzwerk für alle Zeiten voneinander geschieden, und zugleich, um den Effekt eines Ganzen zu erzielen, miteinander vereint. Die Mosaiksteine selbst berühren sich nie; jeder einzelne bleibt unverändert, einzigartig, befestigt, undurchlässig. Der unscheinbare Zement verschwindet im Hintergrund und ist für das Design nur insofern wichtig, als daß er die Steine anordnet. Als Kunstform kann das Mosaik in seinen schimmernden Farbrelationen erlesen sein, ein Effekt, der sich insbesondere beim Betrachten aus der Ferne einstellt. Doch als Metapher für Multikulturalismus unterstützt das Bild möglicherweise die Fokussierung auf die Differenz und hindert daran, die Aufmerksamkeit darauf zu richten, was in deren Grenzgebieten geschieht, wie sie sich in einem fortlaufenden Prozeß der Interaktion bildet und umgestaltet, wobei der Zwischenraum zum Ort beständiger Wanderung, Thema der Vor- und Rückwärtsbewegungen wird. Wenn ich auf diese Auswirkungen der rhetorischen Figur des Mosaiks hinweise, möchte ich nun keinesfalls zum Diskurs des "Schmelztiegels" zurückkehren, der vertrauten und gesellschaftlich und sozial wirkungsmächtigen Rhetorik der US-amerikanischen Assimilation. Diese

führt zu einem Verlust von kultureller Differenz und zu einem (oftmals erzwungenen) Aufgehen im Mainstream angloamerikanischer Traditionen der Vereinigten Staaten. Statt dessen möchte ich das zwielfichtige Übergangsstadium des "Dazwischenseins" – jenseits des Mosaiks und des Schmelztiegels – in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stellen, indem ich drei Identitätslogiken kreativ miteinander in Verbindung setze, die gegenwärtig in kulturwissenschaftlichen Studien über die Grenzen von Fachdisziplinen hinaus verbreitet sind. Diese möchte ich grob "das Sprechen über Grenzen", "das Sprechen über Hybridität" und "das Sprechen über Performativität" nennen. Die Verbreitung dieser drei Rhetoriken spiegelt die Beschleunigungsprozesse der Globalisierung sowie die Intensivierung von Migrationsidentitäten in dem – wie Arjun Appadurai es nennt – "globalen Ethnoid" der Postmoderne wider.

> 1. Das Sprechen über Grenzen

Mit der autobiographischen poetischen Prosa *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987), in der Gloria Anzaldúa die materielle Realität der Existenz im Grenzgebiet reflektiert, – startete sie "das Sprechen über Grenzen", das als sozialer Diskurs in die Kulturwissenschaften einging und die Fragestellung aufwarf, inwiefern individuelle und kollektive Identitäten materiell, geographisch und psychologisch auf Widersprüchen basieren. "Ich bin eine Frau der Grenze", erklärt sie und verweist auf die besonderen Bedingungen, unter denen Chicanas an der Grenze zwischen den Vereinigten Staaten und Mexiko auf dem Boden jenes Landes aufwuchsen, das sich die USA 1948 von Mexiko genommen hatten. "Ich wuchs zwischen zwei Kulturen auf, der mexikanischen (mit einem starken indigenen Einfluß) und der angloamerikanischen (als Mitglied eines kolonialisierten Volkes auf unserem eigenen Territorium). Ich sitze rittlings auf dieser *tejas*-mexikanischen Grenze, und auf anderen, mein ganzes Leben lang." (Vorwort) Wenngleich *Borderlands* die utopische Vision einer interkulturellen Hybridität zum Ausdruck bringt, spricht Anzaldúa einleitend davon, wie schwierig das Leben im Grenzgebiet sein kann – etwas, das sie nie aus den Augen verliert: "Dieser Ort der Widersprüche ist kein angenehmes Gebiet, um darin zu leben. Haß, Wut und Ausbeutung sind die hervorstechenden Merkmale dieses Landstriches." (Vorwort) Der Ausgleich für den Schmerz besteht in der größeren Fähigkeit des *mestiza*-Bewußtseins, sich auf die vielfältigen Positionen, die sie besetzt, und die Gemeinschaften, zu denen sie gehört, einzustellen – als Angehörige einer "rassischen" ³ Minderheit in den USA, als Frau in zwei patriarchalen Kulturen (chicano und angloamerikanisch), als Lesbe in einer überwiegend homophoben Umgebung sowie als Person mit dem sozialen Hintergrund der Arbeiterklasse: "Nichtsdestotrotz gab es Formen des Ausgleichs für diese *mestizaje* und einige bestimmte Freuden. Auf der Grenze und in den Randbezirken zu leben und die eigene sich verwandelnde und vielfältige Identität und Integrität intakt zu halten, ähnelt dem Versuch, in einem neuen, öfremdartigen Element schwimmen zu gehen. Es versetzt in Hochstimmung, an der weiteren Evolution der Menschheit teilzuhaben . . ." (Vorwort)⁴ Im "border talk" der Kulturtheorie, zu dem Anzaldúa einen so wichtigen Beitrag geleistet hat, arbeiten Grenzen symbolisch und materiell rund um die binären Gegensatzpaare von Rein und Unrein, Gleichheit und Differenz, Innen und Außen. Ob buchstäblich oder figurativ: Grenzen übernehmen auch die Rolle eines Ortes der vielfachen Widersprüchlichkeit. Wie Anzaldúa schreibt: "Grenzen werden errichtet, um zu definieren, welche Orte sicher und welche unsicher sind, um uns von ihnen zu trennen . . . Ein Grenzgebiet ist ein vager, unbestimmter Ort, der durch den emotionalen Nachlaß einer unnatürlichen Grenze hervorgebracht wird. Es befindet sich in

einem permanenten Übergangsstadium. Das Verbotene und Unerlaubte sind seine Bewohner." (Anzaldúa, 1987, S. 3) Wenngleich Grenzen die Idee der Undurchlässigkeit nachhaltig repräsentieren, sind sie real auch durchlässig. Grenzen trennen, während sie gleichzeitig verbinden. Sie beharren auf Reinheit, Unterscheidung, Differenz, doch sie ermöglichen Kontamination, Vermischung, Kreolisierung. Grenzen verfestigen, demarkieren; aber sie selbst sind imaginär, flüssig, in einem ständigen Prozeß der Veränderung. Grenzen versprechen Sicherheit, das Gefühl, "zu Hause" zu sein; erzwingen jedoch gleichzeitig Ausschlüsse und untermauern den Zustand, fremd, aus einem anderen Land, obdachlos zu sein. Grenzen materialisieren das Gesetz, indem sie Trennungen kontrollieren; doch als solche werden sie ständig überschritten, verletzt und untergraben. Grenzen dienen dazu, Macht über andere auszuüben, befähigen aber auch zum Überleben gegenüber einer dominanten Kraft. Sie regulieren Migration, Bewegung, Reisen – den Fluß von Menschen, Gütern, Ideen und allen möglichen kulturellen Formationen. Auf diese Weise unterminieren sie regulatorische Praktiken, indem sie interkulturelle Begegnungen und die damit einhergehende Produktion synkretistischer Heterogenitäten und Hybriditäten befördern. Grenzgebiete sind Orte des Hasses und der mörderischen Handlungen, dem Aneinanderreiben der Kontinentalplatten und den daraus folgenden gewaltsamen Eruptionen ähnlich. Doch sie sind gleichfalls Orte utopischen Begehrens, der Versöhnung und des Friedens.

Grenzen jeder Art werden stets überschritten werden; die Erfahrung des Überschreitens ist allerdings von der Existenz von Grenzen abhängig. Grenzen sind die Kontaktzone, in der bewegliche, nicht festlegbare Differenzen aufeinandertreffen, in der Macht auf komplizierte Weise und in vielfacher Ausrichtung zirkuliert und in der Handlungsfähigkeit auf beiden Seiten der beweglichen und durchlässigen Trennungslinie existiert.⁵

2. Das Sprechen über Hybridität

Mit ihrem Ruf nach einem "neuen *mestiza*-Bewußtsein" verhalf Anzaldúa abermals einer Identitätsrhetorik, sich in den Kulturwissenschaften zu verbreiten. Diese liegt jenseits der Festschreibungen fundamentalistischer Identitätspolitik oder des "ethnischen Absolutismus", wie Paul Gilroy es nennt. "Das Sprechen über Hybridität" ist höchst aufgeladen, brisant und kontrovers – teilweise aufgrund seiner historischen Wurzeln in rassistischer Ideologie, teilweise jedoch wegen seiner impliziten Herausforderung an die Hegemonie des "Sprechens über Differenz", dem viele sich zutiefst verbunden fühlen. Obwohl die verwandten Begriffe der Kreolisierung, des Synkretismus, der *mestizaje* und *métissage* verschiedene Resonanzen, Geschichten und kulturelle Verortungen hervorrufen, verweisen sie – ähnlich der Hybridität – auf miteinander verknüpfte Phänomene der biologischen, linguistischen, kulturellen, spirituellen und politischen Vermischung, die durch Formen der Grenzüberschreitung hervorgebracht werden.

Überfliegt man die Debatte über Hybridität, erkennt man kaum feste Bezugspunkte oder einen Konsens in bezug auf Bedeutungen. Ich sehe drei Modelle, zwei kulturelle Funktionen und drei politische Formationen von Hybridität, die zur Zeit in den Kulturwissenschaften maßgeblich sind.

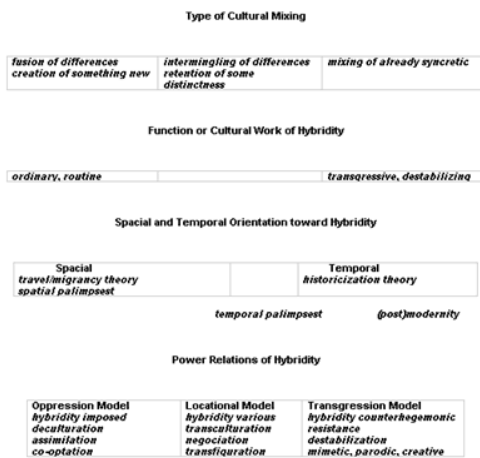


Fig. 1. Mapping Hybridity Theory

Source: Friedman, 1998: 85.

Das erste Modell geht von der Verschmelzung verstreuter Elemente aus, die vollständig neue biologische oder kulturelle Formen hervorbringen. Das zweite postuliert das fortwährende Zusammenspiel unterschiedlicher Formen, die jeweils erkennbar voneinander getrennt bleiben, wie sehr sich auch ihr synkretistischer Kontext verändert. Das dritte Modell stellt genau die Vorstellung von Differenz in Frage, auf der die ersten beiden Modelle basieren. Es beruht auf der Annahme, daß hybride Formen eine fortwährende Vermischung von bereits immer schon Vermischtem darstellen.

Selbstverständlich sind die Grenzen zwischen diesen drei Modellen selbst durchlässig. Der Jazz ist ein erhellendes Beispiel für alle drei Modelle der Hybridität. Als hybride Verschmelzung stellt er eine neue, klar definierte musikalische Form dar, die aus der Vermischung westafrikanischer und anglo-europäischer Praktiken entstanden ist. Als Hybridität des Zusammenspiels kombiniert der Jazz Elemente westafrikanischer und anglo-europäischer Musik, die für kundige Ohren leicht zu identifizieren sind. Als immer schon existierende Hybridität vermischt er Musiktraditionen, die selbst das Produkt eines beständigen musikalischen Synkretismus zwischen Westafrika, den Vereinigten Staaten, Europa und Großbritannien sowie Einflüssen anderer Kontinente sind. Obwohl der Jazz seine Wurzeln in den USA hat, hat er innerhalb dieser Grenzen nichtsdestotrotz viele kulturelle Formen angenommen und seine synkretistische Entwicklung während seiner weltweiten Reise fortgesetzt.

Die kulturelle Arbeit von Hybridität – was auch immer ihre Formen sind – wird grundlegend auf zweierlei Art und Weise theoretisiert. Für einige (insbesondere für Kulturanthropologen und –anthropologinnen, die ihr Augenmerk auf kulturelle Formationen und Praktiken richten) ist Hybridität ein vollständig alltäglicher, unvermeidbarer und gewöhnlicher Bestandteil aller kulturellen Formationen, die auftauchen, sich verändern und durch Zeit und Raum fortbewegen. (So beispielsweise in den Arbeiten von Renato Rosaldo und Michael Taussig).

Für andere (besonders für jene in der Diaspora lebenden Kosmopoliten wie Salman Rushdie und Homi Bhabha, die sich ästhetischen und repräsentativen Fragen widmen) stellt Hybridität eine Transgression dar, eine kreative Kraft, die unterbricht, denaturalisiert und hegemoniale kulturelle Formationen potentiell zerlegt. Die Politiken der Hybridität sind hart umkämpft. Fürsprechende, Abtrünnige und Ambivalente positionieren sich auf allen

Seiten. Die grundlegende Frage lautet: In welcher Beziehung steht Hybridität zu den Machtrelationen in den Grenzgebieten zwischen Differenzen? Wird Hybridität aufgezwungen oder angenommen? Wem bringt sie Vorteile? Ist sie gegen- oder einseitig? Vergrößert sie die Macht einer Gruppe auf Kosten einer anderen? Ist sie ein Luxus, den nur Privilegierte sich leisten können? Die nicht frei gewählte Realität derjenigen, die am wenigsten Macht innehaben? Ist sie revolutionär oder regressiv? Stellt "das Sprechen über Hybridität" eine ersehnte Alternative zu den Binaritäten von Zentrum und Peripherie, Erster und Dritter Welt, Selbst und Anderen dar? Über Identitätspolitik hinausgehend? Oder fällt es in einen romantischen Utopismus zurück, der die wirklichen Machtbeziehungen verdeckt, die ungleiche Strukturen der Differenz aufrechterhalten?

Grundsätzlich teile ich die Debatte über Politiken in drei Positionen ein. Erstens gibt es die Auffassung, daß Hybridität aus einer Form kolonialer Herrschaft hervorgeht. Zweitens existiert eine gegenläufige Meinung, derzufolge Hybridität eine Form des Widerstands gegen alle Arten von Hegemonien ist. Eine dritte Position weigert sich, Hybridität eine festgelegte Politik (sei sie gut oder schlecht) zuzuweisen und insistiert statt dessen darauf, das historisch und geographisch Spezifische von hybriden Formationen zu erkennen und dabei die komplexen Wege der Zirkulation von Macht einzubeziehen.⁶

3. Das Sprechen über Performativität

Auf dem weiten Feld des Sprechens über Grenzen und Hybridität wurde weitaus weniger erforscht, wie die Produktion von Identität – individuelle sowie kollektive – an den Grenzen der Differenz performative Imitation beinhaltet. Um fruchtbare Verbindungen herauszustellen, möchte ich unterschiedliche Stränge "des Sprechens über Performativität" aus dem Gewebe der Theorien über Identität herauslösen: Stränge, die ich ethnographisch, radikal konstruktivistisch und widerständig nennen werde. All diese Rhetoriken beziehen sich auf übergreifende Ansätze zur Performanz und vermischen sich in einer Art des hybriden Zusammenspiels. Es handelt sich um linguistische Ansätze, die mit dem Begriff "Performativität" in Verbindung gebracht, und Theatralitätstheorien, die mit dem Begriff "Performanz" gleichgesetzt werden. Der linguistische Ansatz zur Performativität wurde von der Sprechakttheorie im Gefolge der bahnbrechenden Arbeit von J. L. Austin, insbesondere *Zur Theorie der Sprechakte* (1994), entwickelt. Sie untersucht, wie einige Äußerungen in dem Moment, in dem sie ausgesprochen werden, zu einer Tat werden – beispielsweise das "Ja" des Heiratsversprechens oder der biblische Befehl "Es werde Licht!". Der Sprechakt selbst ist eine Aufführung mit Effekten, eine Performativität, die etwas ins Leben ruft. Das theatralische Modell wird sehr gut von Peggy Phelan und Richard Schechner, Kollegen am Fachbereich Performance Studies der New York University, repräsentiert. Sie verstehen die Performanz als Schauspiel, als ein zur Bühne gebrachtes Ereignis, wie ein Ritual, ein Theaterstück, einen Film, einen Tanz oder ein Sportereignis, mit Darstellenden, die mehr oder weniger von den Zuschauenden zu unterscheiden sind. Dieser Ansatz sieht die Performanz als eine symbolische Form des kulturellen/künstlerischen Ausdrucks, in der sich eine Kluft zwischen der darstellenden Person und dem oder das, was repräsentiert wird, auftut. Als Repräsentation ist die Performanz eine Wiedervergegenwärtigung. "Performanzen", schreibt Schechner, "sind Scheinwelten, zum Spiel, zum Spaß. Oder, wie Victor Turner im Konjunktiv sagte, das berühmte *ðals obÐ*". (Schechner, *Performance Theory*, S. xiv) Phelan wiederum spricht in Anlehnung an Derrida in *Unmarked: The Politics*

of *Performance* (1993) von der Performanz im Sinne von Anwesenheit/Abwesenheit. "Performanz impliziert das Reale durch die Gegenwart lebendiger Körper", doch diese lebendigen Körper sind für immer von demjenigen abgeschnitten, was sie repräsentieren; "das Performative ist für Derrida genau deshalb wichtig, weil es die Unabhängigkeit der Sprache von dem Referenten außerhalb ihrer selbst zur Schau stellt" (S. 148/49). Darüber hinaus existiert die Performanz nur in der Gegenwart; sie kann nicht wiederholt oder kopiert werden, da jede Performanz per se ein einzigartiges Ereignis ist. Performanz ist für Phelan "eine Repräsentation ohne Kopie" (vgl. S. 146–166). Diskurse über Identität, die sich auf linguistische oder Theatralitätstheorien über Performativität und Performanz beziehen, tun dies auf eine hybride Weise. Sie bestehen darauf, daß die Grenze zwischen beiden Theorien porös sei, und verändern Elemente der ursprünglichen Modelle oftmals erheblich, insbesondere im Hinblick auf Fragen der Handlungsfähigkeit, Einzigartigkeit und Wiederholung. Ethnographische Adaptionen untersuchen, wie das Alltagsleben unterschiedlicher Kulturen mit Performativität in der Theatralitäts- und linguistischen Begriffsbedeutung durchzogen ist – nicht nur die rituellen Praktiken der Bräuche rund um den Lebenskreislauf, den Körper, die Ernährung oder Kleidung, sondern auch ästhetische und andere symbolische Repräsentationen, die bestimmte Kulturen charakterisieren, von "hohen" und "niederen" Künsten bis hin zu Sportereignissen, von Theateraufführungen bis hin zu allen möglichen rituellen Aktivitäten.

Richard Schechners *Performance Theory* (1988) besteht darauf, Theater aus der weitgefaßten vergleichenden Perspektive vom "Theater" des alltäglichen Lebens zu untersuchen, ein Ansatz, dem er sich in *Between Theatre and Anthropology* (1985) unmittelbar widmet. Der Anthropologe Michael Taussig, ein früherer Kollege von Schechner und Phelan am Fachbereich Performance Studies an der New York University, vertritt eine andere ethnographische Adaption der Performanztheorie und insistiert darauf, daß Wiederholung, nicht Einzigartigkeit, von zentraler Bedeutung für kulturelle und interkulturelle Identitäten ist. In *Mimesis und Alterität* (1997) untersucht er die fortlaufenden Prozesse interkultureller Mimesis an den Grenzen zwischen verschiedenen Kulturen. Taussig argumentiert, daß in Verbindung mit dem Spiel der Alterität im Grenzgebiet der mächtige Trieb zur Imitation eine Gruppe dazu bringt, Aspekte der anderen pantomimisch darzustellen und so in einer Art Performanz dasjenige zu wiederholen, was eine Gruppe die andere tun sieht. Kulturelle Mimesis ist eine Form der Repräsentation, eine Performanz, die wiederholt wird. Die kulturelle Identität wird genauso sehr durch wiederholte pantomimische Performanzen des anderen geprägt wie durch das Beharren auf der Differenz zum anderen. Hybride kulturelle Formationen entstehen durch die performative Mimesis im Grenzgebiet. Der radikal konstruktivistische Blick auf Performativität wurde zuerst von Judith Butler in *Das Unbehagen der Geschlechter* (1991) und *Körper von Gewicht* (1995) artikuliert. Sie führt einen Foucaultschen/ Althusserschen Determinismus mit Austins Sprechakttheorie zusammen, um dann zu argumentieren, daß Subjektivität sich durch wiederholte Performanzen konstituiert als ein Effekt vorgängiger, regulativer Diskurse wie "Geschlecht", "Rasse" oder "Sexualität". Identität ist nicht Vorgänger oder Hervorbringer, sondern ein *Effekt* des Diskurses. Statt wie Austin die Singularität des performativen Sprechaktes zu unterstreichen, versteht Butler Identität als ein Ergebnis sich wiederholender diskursiver Handlungen. Im Kontext der Subjekt- beziehungsweise "Identitäts"formation ist Performativität eine Art der "Zitatförmigkeit", eine Wiederholung von Normen. Sie schreibt: "Die Performativität ist demzufolge kein einmaliger Akt, denn sie ist immer die Wiederholung einer oder mehrerer Normen, und

in dem Ausmaß, in dem sie in der Gegenwart einen handlungsähnlichen Status erlangt, verschleiert oder verbirgt sie die Konventionen, deren Wiederholung sie ist. Darüber hinaus ist dieser Akt nicht in erster Linie theatralisch . . ." (Butler 1995, S. 35) Butler betont den nichttheatralischen Aspekt dieses Typus von Performativität, weil das Theatralische als Begriff eine Art vorgängiges Subjekt nahelegt, das die Handlungsfähigkeit besitzt, sich eine gegebene Performanz auszusuchen. Durch Beispiele unterstreicht sie, daß die Performativität von Geschlecht nicht heißt, "daß man eines Tages aufwacht, seinen Kleiderschrank nach dem Geschlecht seiner Wahl durchsucht, sich das Geschlecht für einen Tag anzieht und dann am Abend das Kleidungsstück wieder an seinen Platz zurücklegt" (Friedman 1998, S. x). Die antihumanistische Ausrichtung ihrer Arbeit weist das "willentlich und instrumentell handelnde Subjekt", die "Figur des auswählenden Subjekts" (ebda.) zurück, das die theatralische Performativität vorschlägt. In ihrer Sichtweise wählen Subjekte keine Identität zur Performanz aus, sondern erfahren durch die regulativen Diskurse der Gesellschaft eine "Anrufung" zu einer Identität.

Die widerständige Vorstellung von Performativität, die sich auf das Theatralitätsmodell von Performanz bezieht, schließt die Möglichkeit von Handlungsfähigkeit nicht auf eine Weise aus, wie Butlers radikal konstruktivistische und deterministische Position es tendenziell tut. Sie setzt sich aus den sich überschneidenden Kontexten von feministischen, postkolonialen, queeren und die Kategorie "Rasse" untersuchenden Studien zusammen und unterstreicht die Art und Weise, in der untergeordnete Gruppen mit Hilfe der widerständigen Performativität die dominante Gruppe parodieren oder pantomimisch nachstellen. Eine solche Nachahmung an den Grenzen zwischen kulturellen, "rassischen", geschlechtlichen, sexuellen und Klassenunterschieden konstituiert eine Performanz in Differenz, die die Kluft zwischen den beiden Gruppen in Form einer hybriden Repräsentation unterstreicht. Ob bewußt intendiert oder nicht, der Effekt dieser parodistischen Performanz besteht in der Denaturalisierung und Autoritätsanfechtung der Herrschaftsstruktur, sie enthüllt ihre soziale Konstruktion, impliziert die Möglichkeit von Veränderung – diese Effekte können sämtlich als intendierte oder unbewußte Akte des Widerstandes gelesen werden. Solche Performativität ist inhärent subversiv, sie ist in Form und Funktion auf Hybridität als unterbrechende Kraft ausgerichtet. Ich denke hier an Luce Irigarays Mimikry-Konzept als Form der Wiederholung und des "Spielens von Mimesis", das "der theoretischen Maschinerie des Phallogozentrismus selbst Einhalt gebietet"; die dazu in Beziehung stehende Vorstellung der "kolonialen Mimikry" von Homi Bhabha, in der Kolonisierte die Kultur der Kolonisierenden (wie zum Beispiel beim Cricket) durch Performanz imitieren und so die Autorität dieser Kultur unterwandern; an Houston Baker, deren Lektüre Schwarzer⁷ "Blackface"-Praktiken⁸ vorführt, wie Schwarze durch Formen der Parodie weiße, rassistische Vorurteile in Frage stellen; und an unterschiedliche queere Theoretikerinnen wie Butler selbst oder Sue- Ellen Case, die argumentieren, daß Drag, butch/femme-Rollenspiele und bisexuelle Inszenierungen performative Imitationen von Geschlecht sind, die die soziale Konstruktion von Geschlecht und die damit verbundenen Sexualitäten enthüllen und so die "naturegegebene" Hegemonie des Männlichen und der Heterosexualität in Frage stellen. Die hybriden Formen, die durch performative Mimesis oder Parodie in den Grenzgebieten zwischen Differenzen hervorgebracht werden, lösen die Festigkeit der Grenze im Akt ihrer Überschreitung auf.

4. Das Sprechen auf die Probe stellen: Anna Deavere Smith und Gish Jen

Welches Verständnis von Identität bietet eine Zusammenführung des Sprechens über Grenzen, Hybridität und Performativität im multikulturellen, US-amerikanischen Schreiben an? Während sich diese unterschiedlichen Rhetoriken voneinander abgrenzen, – oder gar in Widerspruch zueinander stehen –, setzen tatsächliche Narrative von und über Identität oftmals alle drei in Bewegung und erzeugen ein fluktuierendes Grenzgebiet, in dem Grenzen häufig verletzt werden. Ich möchte mich nun kurz den Performanzen der Dramatikerin Anna Deavere Smith – die auf wirklichen Begebenheiten basieren – und der postmodernen Verspieltheit der Romanschriftstellerin Gish Jen zuwenden. Auf unterschiedliche Weise läßt jede von ihnen die Widersprüchlichkeit von Grenzen, die unterschiedlichen Modelle von Hybridität und die Debatten über ihre kulturellen Politiken sowie die klar abgegrenzten, sogar gegensätzlichen Rhetoriken über Performanz und Performativität in der Kulturtheorie ineinander übergehen und fügt sie neu zusammen. Smiths *Fires in the Mirror: Crown Heights, Brooklyn and Other Identities* (1992) sowie *Twilight: Los Angeles, 1992* (1994) sind Theaterstücke, die das Thema der "rassischen" und kulturellen Gewalt aufnehmen. Diese kam zum einen in Crown Heights, Brooklyn, im Gefolge eines tödlichen Unfalls zum Vorschein, bei dem ein Schwarzes Kind durch das Auto des Lubavitcher Rabbis überfahren wurde und der den Vergeltungsmord eines chassidischen Studenten nach sich zog. Zum anderen brach sie während der Unruhen aus, die auf den Freispruch der vier weißen Polizisten folgten, deren Zusammenschlagen von Rodney King auf Video aufgenommen worden war. Smith glaubt daran, daß das Theater das Begehren nach der Verbindung von einer Differenz zur anderen verkörpert und hat eine Schreib- und Performanzmethode entwickelt, die auf theatrale Weise die Zone des Kontakts unterstreicht, ohne die Differenz auszulöschen. Sie interviewt Dutzende, ja Hunderte von Menschen, die in Beziehung zu den Vorkommnissen stehen, und beobachtet dabei ihre Verhaltens- und Sprechweisen, Kleidung und Körpersprache genau. Lediglich deren Worte und einige Requisiten benutzend, führt sie, als einzige Darstellerin in dem Stück, eine repräsentative Auswahl dieser Menschen vor. Sie reist in deren Körper, adaptiert deren Sprechweisen und läßt etwas in den performativen Sprechakten ihrer Worte passieren. Die Bühne wird zur Metapher für das Grenzgebiet, für den Raum zwischen Differenzen.⁹

Indem sie den multiethnischen Konflikt aus unterschiedlichen Perspektiven skizziert, ist ihr darstellender Körper selbst Kontaktzone, Ort für die mimetische Performanz der Hybridität. Diese Verkörperung einer Verbindung zwischen sich selbst und anderen destabilisiert genau die Differenzen, die sie darstellt. Wenn sie, eine afroamerikanische Frau, die "rassischen"/geschlechtlichen Markierungen ihres Körpers unterdrücken kann, um in der Performanz zu all diesen anderen zu werden – Mann/Frau, reich/arm, weiß/Schwarz/koreanisch/chicano, Professorin /Pfarrer/Rapperin/LKW-Fahrer und so weiter – wie fest verankert sind dann diese Differenzen? Wie unüberbrückbar ist die Kluft zwischen ihnen?

Performativ gesprochen reist Smith zu dem anderen, bewohnt ihn, aber wird nicht zu ihm. Das Stück bleibt eine theatrale Performanz, ein Darstellen von anderen, eine Imitation von anderen in dem, was Schechner die zur Liminalität gehörende, un stabile und bisweilen beunruhigende Kluft zwischen der Schauspielerin und dem verkörperten Charakter nennt (Schechner 1988, S. xiv). Smiths Performanzen sind nicht nahtlos natürlich, sie vermeinen nicht,

dem Vorgegebenen eins zu eins zu entsprechen. Selten benutzt sie Kleidung, Make-up, eine andere Frisur und nur gelegentlich Requisiten, um den Übergang von einer Klasse zur anderen, einem Geschlecht zum anderen, einer "Rasse" zur anderen und so weiter zu kennzeichnen. Da sie selbst relativ hellhäutig und sehr groß und schlank ist, repräsentiert ihr eigener Körper bisweilen eine gewisse Ambiguität von "Rasse" und Geschlecht, wenn er die sozialen Bedeutungen von "weiß", "Schwarz", "braun", "gelb", "männlich" und "weiblich" durchläuft. Doch sie bleibt auf der Bühne, im Video, in den im Buch gezeigten Photographien vorgeblich diejenige, die sie im Kontext eines von Rassenteilung gekennzeichneten US-Amerika ist, eine schwarze Frau, die die Identitäten vieler anderer darstellt. In den Bühnenversionen sehen die Zuschauenden sie tatsächlich von Sprechenden zu Sprechenden hinüberwechseln, sich die Identität von anderen überstreifend, wenn sie deren Kleidung und Verhalten übernimmt.

Daß Smith sich bei der Darstellung ihrer Wanderbewegungen auf Akzente, Sprech- und Verhaltensweisen stützt, hat zu einer Kontroverse über die Art ihrer Repräsentation anderer beigetragen. Reproduziert sie Stereotypen der Differenz und untergräbt sie ihre gutgemeinten Intentionen, wenn sie die kulturellen Ausdrucksformen von anderen übertreibt und sie zeitweise zur Zielscheibe des Gelächters macht? (Smiths Verkörperungen von Professor/innen wie Cornel West und Angela Davis parodieren die Tendenz zur Abstraktion, zum Posieren und zur Gespreiztheit von Akademikern und Akademikerinnen, einer beruflichen Klasse, zu der Smith selbst gehört.) Oder funktioniert dieses parodistische Element in ihren Performanzen als bhabhasche Form der Mimikry, die kulturelle Identitäten denaturalisiert, indem sie die Aufmerksamkeit auf das Artefakt der Performanz lenkt? Tania Modleski verortet Smiths Performanzen in der "Blackface"-Tradition, "weil sie beinahe eine Karikatur spielt, von der sie sich manchmal rechtzeitig entfernt und es bisweilen nicht mehr schafft" (Modleski 1997, S. 65). Eine derartige Mimikry könne grenzverletzend sein, schreibt Modleski, teilweise mit Bhabha übereinstimmend. Doch sie argwöhnt, daß Smith gleichzeitig "Menschen auf Stereotypen reduziert und sie ihrer Komplexität beraubt" (ebda., S. 65).

Im Gegensatz dazu denke ich, daß Smiths Spiel mit der Karikatur die Aufmerksamkeit auf die Stilisierung und (Stereo-)Typisierung lenkt, die der kulturellen Identität selbst unterliegt. Die Parodie – und das Gelächter, das sie bisweilen hervorruft – beunruhigt, verunsichert und schafft durch Ironie eine bestimmte Distanz zwischen Smith, der Schauspielerin, und der Monologisierenden. Ein Effekt dieser Mimikry besteht darin, daß sie sichtbar macht, wie Identitäten der Differenz, an denen Menschen oftmals festhalten, Performanzen sind. Und Performanzen, wie die Kultur selbst, können und werden sich verändern. Wie Richard Pearce schreibt: "Die Dramaturgie wechselt von Person zu Person", was insbesondere in den Bühnenversionen sichtbar werde, die den Raum zwischen Differenzen in Szene setzen. "Wir sehen, daß sie niemals direkt" die Rolle einnimmt oder "zum Charakter wird, da sie ihn immer repräsentiert, überzeugend, jedoch in Differenz zu ihm". In ihren "Reisen" behält sie immer "etwas ihres ursprünglichen Selbst".¹⁰

Indem Smiths Theaterstücke das Sprechen strukturieren, überqueren sie Grenzen zwischen Identitäten. Sie kreuzen in den Untiefen der sich verbissen gegenüberstehenden Differenzen hin und her, die oftmals die Kluft des allseitigen Mißverstehens unterstreichen, während sie zugleich Parallelen des Gleichseins nahelegen. So beginnt *Fires in the Mirror* beispielsweise mit einer Szenenabfolge über "Rasse" und Ethnizität in New York City, die einen

allgemeineren Kontext für den spezifischen Konflikt zwischen Menschen afroamerikanischer Herkunft und jüdischen Glaubens in Crown Heights zur Verfügung stellt. Eine Abfolge dreier Szenen ist mit "Haare" betitelt und zeigt die Monologe eines Anonymen Mädchens, einer Schwarzen "High-School"-Studentin, des Reverends Al Sharpton und einer Lubavitcher Hausfrau, Rivkah Siegel. In Monologen reflektieren sie die Bedeutung von Haaren als kulturelle Markierung ihrer Identität, die performativen und imitierenden Dimensionen von Frisuren, die ihnen bestimmte wiedererkennbare kulturelle Identitäten zuordnen. Das Anonyme Mädchen erzählt über Frisuren in ihrer High School und reflektiert dabei die Spannungen zwischen puertoricanischen, dominikanischen und nordamerikanischen Schwarzen Mädchen, die ihre Frisuren untereinander nachahmen oder sich weigern, sie zu kopieren, und die das Verhalten von weißen Mädchen nachäffen oder ihm Widerstand leisten. Sharpton erklärt, warum er sein Haar glätten läßt: Er will damit keinesfalls Weiße kopieren, sondern seinem Ersatzvater, James Brown, eine Ehre erweisen, der ihn zu diesem Zweck eines Tages in einen Schönheitssalon mitnahm. "Es ist ganz bestimmt/keine Reaktion auf Weiße./Das ist eine Sache zwischen James und mir," behauptet er trotzig (S. 22). Es folgt Rivkah Siegel, die ihre schmerzhaft Ambivalenz gegenüber der Entscheidung verdeutlicht, der weiblichen Lubavitcher Tradition zu folgen und ihr Haar unter einer Perücke zu verstecken: "Ich meine, ich habe viel durchgemacht mit dem Perücke/ oder keine-Perücke-tragen./ Für mich ist das eine wichtige Frage gewesen." (S. 25) Folglich stellt Smith den Unterschied zur Schau, den Haare in den verschiedenen individuellen, vergeschlechtlichten, ethnischen/"rassischen"/religiösen Gruppen hervorrufen, zu denen die drei Sprechenden gehören. Als roter Faden durchläuft die Sorge ums Haar und seine Beziehung zu Gruppenidentitäten alle drei Darstellungen: Eine Gemeinsamkeit und eine mögliche Basis für eine Verbindung, die Schauspielende und Zuschauende, aber nicht die Charaktere selbst erfahren können. Smith und mit ihr die Zuschauenden reisen zu einer Vielheit des Selbst, doch diese Reise wird gerade von den Charakteren nicht unternommen.

Smiths Theaterstücke bezeugen die Macht festgelegter Identitätspolitik, während ihre Performanz gleichzeitig ebendiese Festlegung transzendiert, indem sie eine Vielzahl anderer umschließt. In dem imaginierten Raum eines öffentlichen Theaters (Videos oder Buches) entsteht die Liminalität zwischen Differenzen und bewegt sich über den ethnischen Absolutismus oder das isolierte Verständnis von Menschen im historischen Raum hinaus. Die widersprüchliche Poetik, die Smiths performativem Spiel mit Identitäten unterlegt ist, umfaßt sowohl die visionäre Hoffnung auf eine heilende Verbindung als auch den Beleg einer tatsächlichen Trennung. Dieser hin- und herwandernde Dialog zwischen Identifikation und Differenz erzeugt Smiths eigenwillige Zone des Zwilichts, ein hybrides Grenzgebiet, das aus den performativen Interaktionen von Differenzen entsteht.

Mona in the Promised Land von Gish Jen ist eine in ethnischer Hinsicht respektlose Tollerei durch Identitätsfragen eines multikulturellen US-Amerika. Jen arbeitet mit denselben Themen wie Smith, verankert sie aber in einem Bildungsroman, der im Jahr 1968 in einem reichen Vorort von New York spielt und nicht auf dem Schauplatz gewalttätiger ethnischer Auseinandersetzungen der 1990er Jahre. Wie Smith erkundet die chinesisch-amerikanische Autorin der zweiten Generation die utopischen und tatsächlichen Dimensionen von Verbindung und hybrider Imitation über "rassische", kulturelle, religiöse, geschlechtliche und Klassentrennlinien hinweg. Jen hat ihre wahre Freude an ethnischer Parodie und Karikatur, um die

Pietäten eines ethnischen Absolutismus zu zerstören, während sie gleichzeitig das postmoderne freie Spiel, das sich von historischen Bezugspunkten losgelöst hat, satirisch verzerrt. Jens Mimikry besetzt den Ort der Liminalität zwischen fundamentalistischer Identitätspolitik und einer poststrukturalistischen Aufdeckung der Identität per se, derweil das scheinbare amerikanische Freiheitsversprechen wiederholt durch die Rückkehr unterdrückter Geschichten von Ethnizität, "Rasse", Immigration, Sklaverei, Antisemitismus und Sexismus untergraben wird.

Jen übt sich in Bauchrednerei der respektlos unschuldigen Schnoddrigkeit des jugendlichen Amerikas, um eine performative Kluft zwischen der ironischen Schriftstellerin und ihrer klugerweise naiven Protagonistin zu etablieren. Dabei erzählt sie die Bildungsgeschichte von Mona Chang, indem sie ihr Leben von der achten Klasse bis zum Abschluß der High School verfolgt. Sie endet mit einem Epilog, der in der Zeit nach dem College und der Geburt von Monas Kind angesiedelt ist, kurz vor ihrer Heirat mit dem Geliebten der High-School-Zeit, der einen Namenswechsel von Chang zu Changowitz herbeiphantasiert. Die asiatisch-amerikanische Mona wächst mit ihrer besten Freundin, einem reichen jüdischen Mädchen namens Barbara Gugelstein, in Scarshill auf, wo ihre Migranteneltern ein Pfannkuchenrestaurant aufgemacht haben (dieses Detail spielt mit dem Stereotyp, daß sämtliche chinesischstämmigen Amerikaner/innen, die nicht in Wäschereien tätig sind, ihren Verdienst durch chinesische Restaurants erarbeiten). Auf der Suche nach einer amerikanischen Erwachsenenidentität, die sich von derjenigen ihrer Eltern unterscheidet, himmelt Mona einen Jungen aus Japan an, der sie zurückweist, weil sie nie japanisch werden kann, konvertiert gegen den Willen ihrer Mutter zum Judentum, verliebt sich in Seth (einen jüdischen High-School-Absolventen, der seine Rebellion dadurch auslebt, daß er im Garten seines Elternhauses in einem Tipi wohnt), versucht Alfred (dem obdachlosen afroamerikanischen Koch des Familienrestaurants) und seinen Freunden zu helfen und verläßt ihr Zuhause, als der Konflikt mit ihren Eltern sich verschlimmert. Verärgert über die väterliche Bevorzugung seiner chinesischen Belegschaft gegenüber seinen afroamerikanischen Angestellten, bricht Mona die Familienloyalität und erzählt Alfred, warum er die Beförderung, die er verdient hat, nicht bekommt.

Alfred verkompliziert das Szenario der Geheimnisse und Bekenntnisse, indem er eine heimliche Affäre mit Barbaras Cousine Evie hat. Ein alter "Underground-Railroad"-Tunnel¹¹ ermöglicht es ihm, deren Wohnung unentdeckt aufzusuchen und zu verlassen. Als Barbaras Eltern von einer Sommerreise im Ausland zurückkehren, feuert Monas Vater Alfred, der ihn – mit den Informationen ausgestattet, die Mona ihm gegeben hat – umgehend verklagt. Monas Mutter schlägt ihre Tochter und weist sie zurück, weil sie die Familie ("die Festung Chang") betrogen hat, was Mona dazu veranlaßt, fortzulaufen und von Küste zu Küste zu wandern. Als sie zurückkehrt, überzeugt sie Alfred davon, seine Klage fallenzulassen, indem sie sich für ihren eigenen und Barbaras Rassismus, ihn des Diebstahls beschuldigt zu haben, entschuldigt. Erleichtert geht sie nach Hause, doch nur, um dort eine Mutter vorzufinden, die sich weigert, ihre Anwesenheit wahrzunehmen. An dieser Stelle endet der Roman ohne jede Auflösung. Der Epilog ergänzt die Geschichte der Familienzersplitterung mit einer konventionellen Komödienszene von Versöhnung und Ehe. Nur hier ist die wiederhergestellte soziale und familiale Ordnung interkulturell. Alfred heiratet Evie und Mona – nach der Geburt ihrer Tochter Io – Seth. Monas Mutter erscheint zur Hochzeit, und ihre Anwesenheit symbolisiert ihre Akzeptanz (wenngleich nicht ihren Segen) ihrer chinesisch/jüdisch/amerikanischen Tochter. Der Erzählfaden

"Mutter und Tochter" überwältigt die Hochzeitserzählung, als Mona und Helen sich umarmen, während das Baby Io an ihrer Seite applaudiert. Als Produkt einer kulturellen und biologischen Vermischung signifiziert Io die neue Amerikanerin, die hybride Zukunft.

Die Handlung ist kunstvoll ausgearbeitet, verschlungen und unwahrscheinlich – ein deutlicher Verstoß gegen Konventionen der Realitätstreue. Gleichzeitig borgt sie sich Klischees des Familiendramas und "rassische"/ethnische Stereotypisierungen aus der Populärkultur. Die bekannte lineare Geschichte von Liebe zwischen jungen Erwachsenen, Rebellion und Initiation bildet das Gerüst des Narrativs. Doch Ausgangspunkt der Handlung ist die Frage nach der Identität in den Grenzgebieten verschiedener Differenzen. Szene reiht sich an Szene, in denen entweder eine interkulturelle Begegnung dargestellt wird oder ebendiese Differenzen in den Mittelpunkt von Dialog und Handlung gestellt werden. Die konventionellen Stilmittel des Bildungsromans über Jugendliche, die klare Einfachheit der Erzählstimme und die lineare Zeitabfolge beruhen zu großen Teilen auf den Romankonventionen des Realismus. Doch die parodistische Ironie, die satirische Übertreibung und die Nachahmung von Stereotypen gibt dem Roman ein entschieden postmodernes Flair. Der Text thematisiert und vollzieht die performativen Dimensionen gemeinschaftlicher Identitäten. "Was um alles in der Welt ist eine asiatische Amerikanerin?" fragt Mona am Schluß des Romans (S. 301). Sogar das Umschlagbild spielt mit Vorstellungen von Identität, indem es augenscheinlich die Differenz zelebriert, während es im geheimen alle drei Formen der Hybridität miteinander verschmelzen läßt und herausfordert. Auf der Photocollage überlagert ein Teller Suppennudeln einen (Vollkorn?)-Bagel. Augen und Nase einer Asiatin schauen verstohlen aus dessen Mittelloch. Der chinesische Autorinnename verführt zu der Annahme, daß sowohl die Frau als auch die Suppe chinesisch seien. Die Nudeln sind jedoch nicht chinesische, sondern japanische Udon-Nudeln, und das Gesicht: Zu wem gehört es? Die Rassenmarkierung als "nichtweiß" ist deutlich, aber die kulturelle? Ist sie chinesisch? japanisch? koreanisch? Oder vielleicht "neu"-amerikanisch? Die Suppe spielt das bekannte Bild des Schmelztiegels gegen neuere Vorstellungen des amerikanischen Multikulturalismus wie dem Bild vom "styr-fry" aus. Wie der Roman eröffnet es die Möglichkeit von neuen Hybriditäten und der immer schon existierenden hybriden Natur von Identität.¹² 5. Schlußbemerkung Zusammengefaßt bringen die Arbeiten von Anna Deavere Smith und Gish Jen die scheinbar ungleichen Rhetoriken der zeitgenössischen Theorie über Identität miteinander in Verbindung: "das Sprechen über Grenzen", "das Sprechen über Hybridität", "das Sprechen über Performativität". Beide nehmen an einem performativen Spiel teil, das über die "reine" Differenz hinausgeht – keineswegs spaßeshalber, obwohl beide den Humor scharfsinnig in den Dienst eines ernst zu nehmenden Projektes stellen. Da sie auf die performative Natur von kulturellen Konstrukten wie "Rasse", Klasse, Ethnizität, Religion und Geschlecht eingespielt sind, bleiben sie gegenüber Fragen der Macht aufmerksam und verlieren bei ihrem Spiel mit Signifikanz die historischen Bezugspunkte und materiellen Effekte nicht aus den Augen. Beide schreiben gegen die Hegemonie der reinen Differenz an, ohne die Bedeutung von Differenz für die Identität zu zerstören. Beide bringen eine Hybridität zur Darstellung, die die Festigkeit von Grenzen zwischen Differenzen in Frage stellt. Beide bringen einerseits die utopischen Tendenzen des Sprechens über Hybridität zum Ausdruck und untersuchen andererseits die alltäglichen Wirklichkeiten der kulturellen Vermischung. Mimesis – entweder als performative Imitation oder als Repräsentationsform – ist für beide Autorinnen zentral, um die Kontaktzone zwischen Differenzen zu untersuchen. Auf metatheoretischer Ebene sind ihre Erzählungen über kulturelle Grenzen

selbst Grenzgebiete, in denen widerstreitende Positionen in einer dichten theoretischen Hybridität ineinander übergehen und zusammenstoßen.

Als Dramatikerin und Romanschriftstellerin erfinden Anna Deavere Smith und Gish Jen Fiktionen, sie wenden die Kunst der Erzählung an, sie dirigieren die imaginative Performanz. Sie sind nicht an und für sich Kulturtheoretikerinnen, und ihrer Arbeit fehlen die Begrenzungen und Konsistenzanforderungen eines analytischen Diskurses. Daher sind ihre Arbeiten reich an Exzessen – Domänen der Mehrdeutigkeit, des Widerspruchs und des Spiels – und sollten nicht auf theoretische Axiome reduziert werden. Dennoch stellen ihre Arbeiten eine performative Umsetzung der Theorie dar. Sie theoretisieren kulturelle Identität auf eine Art und Weise, die uns Kulturtheorie Betreibende sehr viel lehren kann. In dieser Hinsicht besteht das Hervorstechende in den performativen Erzählungen von Smith und Jen daran, wie weitreichend sie das gesamte Register sich überschneidender Theorien über Grenzen, Hybridität und Performanz in ein kollaboratives und hybrides Spiel umsetzen. Positionen, die in theoretischen Texten miteinander in Konflikt zu stehen scheinen, tauchen oftmals in den Arbeiten von Smith und Jen in gemeinschaftlichem Zusammenspiel auf.

Vielleicht liegt dieses Phänomen an der Natur der theoretischen Debatte selbst, an der dialogischen und zermarternden Natur theoretischer Praktiken. Theoretiker und Theoretikerinnen tendieren aus welchen Gründen auch immer dazu, ein Clanverhalten an den Tag zu legen – sie schlagen sich auf die eine oder andere Seite, agieren aufgrund von sektiererischen Differenzen und teilen Felder mit immer genaueren Abgrenzungen von Unterschieden. Diese Tendenz innerhalb der kulturellen Praxis der Theoriebildung wird verstärkt, wenn Theoretiker sich mit der Frage der Identität befassen. Da sie darauf abgerichtet sind, die Jagd auf die Differenz als dem tragenden Pfeiler analytischer Denkweisen zu betreiben, stellen Theoretiker der Kultur (sowohl der KULTUR als kreative Repräsentation als auch der Alltagskultur) oftmals Differenzen zwischen kulturellen Gruppen in den Vordergrund und verschweigen sowohl die Heterogenität dieser Gruppen als auch das Grenzgebiet ihrer interkulturellen Vermischung. Kreative Arbeiten wie *Twilight* und *Mona in the Promised Land* weisen Wege aus den Sackgassen, in denen wir Kulturtheoretiker und –theoretikerinnen des öfteren stecken bleiben. Ihre Performanzen des Nichtfestlegbaren, und ihre Verkörperungen der Räume zwischen Differenzen und ihre Erkundungen der Bedeutung von Differenz für kulturelle Gruppen bieten beispielhafte Modelle. Sie zeigen, wie Theoretiker und Theoretikerinnen die widersprüchlichen, interaktiven und nichtfestlegbaren Grenzgebiete sichtbar machen können, die unsere Arbeit allzuoft mißachtet hat. Dabei verlieren Anna Deavere Smith und Gish Jen keineswegs aus den Augen, wie historische Ungerechtigkeit und Ungleichheit dazu beitragen, institutionell und ideologisch geprägte Differenzen in kulturellen Gruppen herzustellen. Wie sie können wir die Schmelztiegel, die Differenzen auslöschen und Mosaik, die sie bewahren, hinter uns lassen – und in die zwielichtige Zone der Widersprüchlichkeit und Möglichkeit vordringen.

Literatur

Anzaldúa, Gloria, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco 1987.

Austin, J. L., *Zur Theorie der Sprechakte*, Stuttgart 1994 (engl.: *How To Do Things with Words*, 1955).

Baker, Houston, *Modernism and the Harlem Renaissance: Race, Gender, and*

- Power in Modernism and the Harlem Renaissance*, Chicago 1987.
- Bhabha, Homi K., *Die Verortung der Kultur*, Tübingen 2000 (engl.: *The Location of Culture*, 1994).
- Butler, Judith, *Performative Acts and Gender Constitution*. In: Case, 1990, S. 270–282.
- Dies., *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main 1991 (engl.: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 1990).
- Dies., *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Berlin 1995 (engl.: *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*, 1993).
- Dies., *Haß spricht: zur Politik des Performativen*, Berlin 1998 (engl.: *Excitable Space: A Politics of the Performative*, 1997).
- Case, Sue–Ellen (Hrsg.), *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, Baltimore 1990.
- Dies., Reinelt, Janelle (Hrsg.), *The Performance of Power: Theatrical Discourse and Politics*, Iowa City 1991.
- Case, Sue–Ellen et al. (Hrsg.), *Cruising the Performative: Interventions into the Representation of Ethnicity, Nationality, and Sexuality*, Bloomington 1995.
- Friedman, Susan Stanford, *Mappings: Feminism and the Cultural Geographies of Encounter*, Princeton 1998.
- Gilroy, Paul, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Cambridge 1993.
- Irigaray, Luce, "Macht des Diskurses/Unterordnung des Weiblichen". In: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, Berlin 1979, S. 70–89 (frz.: *Ce sexe qui n'en est pas un*, 1977).
- Jen, Gish, *Mona in the Promised Land*, New York 1996.
- Modleski, Tania, "Doing Justice to the Subjects: Mimetic Art in a Multicultural Society": The Work of Anna Deavere Smith. In: Elizabeth Abel et al. (Hrsg.), *Female Subjects in Black and White: Race, Psychoanalysis, Feminism*, Berkeley 1997, S. 57–76.
- Phelan, Peggy, *Unmarked: The Politics of Performance*. London 1993.
- Rosaldo, Renato, "Foreword". In: Canclini, Néstor García (Hrsg.), *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*, Minneapolis 1995, S. xi–xvii.
- Schechner, Richard, *Between Theatre and Anthropology*, Philadelphia 1985.
- Ders., *Performance Theory*, London 1988 (2. überarb. Aufl.).
- Smith, Anna Deavere, *Fires in the Mirror: Crown Heights, Brooklyn, and Other Identities*, New York 1993.
- Dies., *Twilight, Los Angeles*, 1992, New York 1994.
- Taussig, Michael, *Mimesis und Alterität: eine eigenwillige Geschichte der Sinne*. Hamburg 1997 (engl.: *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*, 1993).

¹ Die englischsprachige Version des Aufsatzes verwendet für das "Sprechen über" Grenzen, Hybridität und Performativität durchgehend "talk" [d. h. "border talk", "hybridity talk", "performativity talk"]. Durch diese Bezeichnung wird ein wissenschaftlicher Diskurs in einen alltagssprachlichen Bereich transferiert – etwas, daß "Sprechen über" nur ansatzweise ermöglicht. In Ermangelung einer Alternative wurde sich dennoch für diese Version entschieden. Anm. d. Übers.

² Dieser Aufsatz bezieht sich auf Analysen von Grenz- und Hybriditätsdiskursen, die in *Mappings* (Friedman 1998: insb. S.3–14, S. 67–104, S. 151–178) entwickelt wurden. Es ist sein Ziel, über *Mappings* hinausgehend zu zeigen, wie in Identitätsdiskussionen Diskurse über Performanz und Performativität mit der Rhetorik der Grenze und der interkulturellen Vermischung in Beziehung stehen. Ich bin folgenden Auditorien für Anfechtungen der verschiedenen Versionen dieses Essays dankbar: International Conference on Narrative, Northwestern University, April 1998; MELUS (Multi–Ethnic Literature of the United States) Conference, Vanderbilt University, März 1999; National Chiao–Tung University, Hsin–Chu, Taiwan, Juni 1999; Tufts University, März 2000; und dem Centro de Estudos

Sociais, University of Coimbra, Portugal, Mai 2000.

- 3 Aus editorischen Gründen wird das Adjektiv *racial* im folgenden mit "rassisch", das Substantiv *race* durch "Rasse" übersetzt. Eine Alternative schlägt das Übersetzerinnen-Kollektiv *Gender et alia* aus Wien vor, das "rassisiert" und "Rassisierung" verwendet, da "Rasse" durch die nationalsozialistische Rassenpolitik negativ konnotiert sei, während im anglo-amerikanischen Kontext *race* "eine politisierende Aneignung und Umwertung durch damit markierte Gruppen erfahren" habe. Vgl. *quaestio* (Hrsg.): *Queering Demokratie*. Berlin 2002, S. 27. Anm. d. Übers.
- 4 Anzaldúas utopistischer Zug kommt am deutlichsten in ihrer Formulierung des neuen *mestiza*-Bewußtseins zum Vorschein: "Die Arbeit des *mestiza*-Bewußtseins besteht darin, die Dualität von Subjekt und Objekt zu durchbrechen, die aus ihr eine Gefangene macht, und am eigenen Leib und in den Bildern ihrer Arbeit zu zeigen, wie Dualität überwunden wird. Die Antwort auf das Problem zwischen der weißen *ØRasse* und den Farbigen sowie zwischen männlich und weiblich liegt in der Überwindung der Kluft, die in den Grundfesten unseres Lebens, unserer Kultur, unserer Sprachen und unserer Gedanken seinen Ausgangspunkt findet. Ein vehementes Ausmerzen des dualistischen Denkens im individuellen und kollektiven Bewußtsein ist der Beginn eines langen Kampfes, doch hoffnungsvollerweise könnte das Vergewaltigung, Gewalt und Krieg ein Ende setzen." (Anzaldúa 1987, S. 80). Als Echo auf Virginia Woolfs berühmte Entsaugung in *Drei Guineen* fährt sie fort: "Als *mestiza* habe ich kein Land, mein Heimatland vertrieb mich; und doch ist mein Land die ganze Welt, weil ich jeder Frau eine Schwester oder mögliche Geliebte bin. (Als Lesbe habe ich keine *ØRasse*, meine Landsleute weisen mich von sich; und doch gehöre ich jeder *ØRasse* an, weil es mein Queer-Sein in allen *ØRassen* gibt.) Ich habe keine Kultur, weil ich als Feministin die kollektiven, kulturellen/religiösen, von Männern hervorgebrachten Glaubenssätze der Indio-Latinos und Anglo-Amerikaner anfechte; und doch habe ich eine Kultur, weil ich an der Schöpfung einer anderen Kultur teilhabe, einer neuen Geschichte zur Erklärung der Welt . . ." (Ebda; S. 80–81)
- 5 Für eine weitergehende Diskussion und Darstellung von Diskursen über Grenzen in der Kulturtheorie vgl. Friedman 1998, insb. S. 3–13; S. 67–104 und S. 243, Fußnote 1.
- 6 Für eine ausführliche Diskussion und Darstellung von Hybriditätsdiskursen in der Kulturtheorie sowie für eine Lektüre von Anzaldúas *Borderlands* bezüglich dieser Rhetorik vgl. Friedman 1998, S. 82–104.
- 7 Schwarz (mit einem groß geschriebenen Anfangsbuchstaben) ist ein politischer Begriff, der ein vormals negatives Stereotyp für sich beansprucht, um als Bezugspunkt für gemeinsame Kämpfe gegen und geteilte Erfahrungen über Rassismen zu dienen (vgl. Oguntoye, Katharina und Opitz, May (Hrsg.), *Farbe bekennen. Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte*, 1986, Berlin). Anm. d. Übers.
- 8 [i. O. "black minstrelsy"] Damit sind Schwarze gemeint, die sich Bühnenkonventionen gemäß als Schwarze schminkten. Anm. d. Übers.
- 9 In den Textversionen zu beiden Stücken gruppiert Smith die Worte der Monologisierenden zu Versen von Gedichten, so daß sie einerseits performative Pausen, Lücken und Sprechrhythmen hervorheben kann und andererseits die Lesenden an ihre Intervention als Autorin erinnert. Smith führt nicht alles Gesprochene ihrer Interviewpartner auf, aber sie unterstreicht, daß alle Worte tatsächlich zu ihr gesagt wurden.
- 10 Zitiert aus einer privaten Korrespondenz zwischen der Autorin dieses Beitrags und Richard Pearce.
- 11 So hießen die – physischen wie menschlichen – Verbindungswege, die im 19. Jhd. zum Herausschleusen von Sklaven aus dem Süden verwendet wurden. Anm. d. Übers.
- 12 Das hier beschriebene Cover gehört zur gebundenen Ausgabe; die folgenden Taschenbuchausgaben zeigen dasselbe asiatisch anmutende Gesicht als Bestandteil eines von Andy Warhol inspirierten Rasters, das aus vielen amerikanischen Flaggen besteht.

Published 2003–11–18

Original in English

Translation by Doro Wiese

Contribution by Mittelweg 36

© Mittelweg 36

© Eurozine