

FKW // ZEITSCHRIFT FÜR GESCHLECHTERFORSCHUNG UND VISUELLE KULTUR

NR. 63 // DEZEMBER 2017

VOILÀ: VORHANG!

di:'angewandte

Universität für angewandte Kunst Wien
University of Applied Arts Vienna

FKW //

NR. 63 // DEZEMBER 2017

VOILÀ: VORHANG!

003–004 // **FKW-Redaktion**
EDITORIAL

005–014 // **Edith Futscher**
SCHLEIERHAFT, ZUR EINLEITUNG

ARTIKEL

015–026 // **Eva Meyer**
INTERVIEW MIT DEM SCHLEIER

027–033 // **Gülsün Karamustafa**
MODERNITY UNVEILED
VEILING / UNVEILING / VEILING AGAIN

034–048 // **Pia Palme**
NOTATIONEN AUS ZORN
AUTO-ETHNOGRAPHISCHE TEXTE ZU EINER PERFORMANCE ÜBER DEN DRITTEN RAUM

049–064 // **Katrin Köppert**
GLANZ. ZUR DIFFRAKTION DES SPIEGELS
BEYONCÉ UND FKA TWIGS ALS ‚GLÄNZENDE‘ BEISPIELE DES ‚SCHWARZWERDENS‘

065–079 // **Julia Hölzl**
„A SCANDAL FOR THOUGHT“: *LE NEUTRE*

EDITION

080 // **Nilbar Güreş**
WILDNESS (2014)

081–082 // **Maria Bussmann**
WILDNESS–BEGLEITTEXT

EDITORIAL

Liebe Leser_innen!

Die Ausgabe 63 von *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* entstand wie schon Ausgabe 57 (2014) in Kooperation mit der Universität für angewandte Kunst Wien. Sie basiert auf der dort alljährlich stattfindenden Vortragsreihe *Kunst – Forschung – Geschlecht*, die im Studienjahr 2016/17 den Titel *Voilà: Vorhang!* trug. Es handelt sich bei dieser Vortragsreihe um ein gemeinschaftlich getragenes Projekt. Das Thema des vergangenen Studienjahres wurde von Maria Bussmann angestoßen und in einem Beirat weiterentwickelt, dem neben Bussmann auch Edith Futscher, Renée Gadsden, Barbara Graf, Kristina Pia Hofer und Doris Löffler angehörten.

Inhaltlicher Ausgangspunkt war einmal mehr die Dynamik um das Lüften von Tüchern und das Verhüllen, um eine vorsichtig gebotene oder vorübergehend reduzierte Sichtbarkeit und um das Potential, das beweglichen Geweben hinsichtlich einer Öffnung und Schließung auch des sozialen Raumes zukommt. Angeregt von Jacques Derridas und Hélène Cixous' *Voiles* (1998), in der deutschen Übersetzung als „Schleier und Segel“ (*le voile*: der Schleier, das Kopftuch oder auch die Gardine; *la voile*: das Segel) wiedergegeben, drängte sich das „Voilà“ des Titels, gelesen als „vois-là“, auf. Es ist eine Aufforderung hinzuschauen, um dann vielleicht, hoffentlich, ein Diffundieren des Blicks im Vorhang zu erfahren, eine Verflechtung von Sehen und Sichtbarem. Der klangliche Cluster fußt im *velum*; diesen aufnehmend soll der *Curtain Call* des Titels also weniger eine Bühne freimachen als die Aufmerksamkeit auf den Vorhang selbst lenken. Im Gegensatz auch zur Düsseldorfer Ausstellung der vergangenen Saison (Museum Kunstpalast, 1.10.2016 – 22.1.2017), kuratiert von Beat Wismer und Claudia Blümle, halten die Autorinnen der vorliegenden Ausgabe nicht danach Ausschau, was sich *Hinter dem Vorhang* verbergen mag. Sie lassen Entblößtes und Bloßes beiseite, lenken statt dessen den Blick auf Bewegungen und Gesten im Umgang mit unterschiedlichen Schleiern und zeigen, wie diese die Wahrnehmung eines Zwischenraumes begünstigen oder einen Zwischenraum bilden, der starre Kategorisierungen hintertreibt. Wird der Akzent nicht auf Dargebotenes oder Verborgenes gelegt, sondern auf das Zeigen oder Verbergen, treten zeitliche Aspekte in den Vordergrund. Diesem prozesshaften Moment ist wohl auch geschuldet, dass sich mehrere Autorinnen entschieden haben, den Gestus des Vortragens beizubehalten.

Als Edition zu dieser Ausgabe hat Nilbar Güreş, die im Rahmen der Vortragsreihe ihre Arbeit präsentierte, eine Fotografie in kleiner Auflage zur Verfügung gestellt. Diese Arbeit ist jedoch nicht für FKW, sondern

bereits 2014 entstanden. Was wir in dieser Ausgabe leider missen müssen, sind ein kunsthistorischer Beitrag von Daniela Hammer-Tugendhat, die ebenfalls vortrug, und ein Beitrag von Sylvia Sadzinski, der andernorts bereits publiziert wurde. Lektoriert wurden die Beiträge von Fanny Esterházy, der englischsprachige von Daniel Hendrickson – ihnen sei ganz herzlich gedankt!

Die 64. Ausgabe, die im Juni 2018 erscheinen wird, befasst sich mit *Wohnseiten* und ist der Betrachtung und exemplarischen Analyse vorwiegend deutschsprachiger illustrierter Zeitschriften zum Thema Wohnen gewidmet. Dabei geht es um eine verschränkende Analyse von Wohndiskursen und -formationen mit den ästhetischen Strukturen von Zeitschriften. Gefragt wird, auf welche Weise Zeitschriften Diskurse des Wohnens produzieren und vermitteln und inwiefern dadurch die seit der (Vor-)Moderne wirksamen Vorstellungs- und Subjektivierungsweisen in ihrer Verknüpfung mit (Schwellen-)Räumen des Wohnens konstitutiv mitgestaltet werden. Herausgegeben wird das Heft von Katharina Eck, Kathrin Heinz und Irene Nierhaus.

Wir wünschen eine gute Lektüre!

SCHLEIERHAFT, ZUR EINLEITUNG

Tücher, Vorhänge, Schleier, mehr oder weniger wallend, zugezogen oder gelüftet, umspielen Grenzen, können Räume vorsichtig trennen und schnell wieder vereinen, können Körpern leichten Schutz geben, vor Kälte, Sand oder Blicken. Sie können eine Bühne freigeben oder ein Bild tragen, sei es direkt auf das Tuch gearbeitet oder vorübergehend darauf projiziert. Kleidungsstück, Raumteiler, Bildträger oder Bildobjekt, auch ein Segel im Wind als Vehikel, um voranzukommen – große Tücher und Gewebe bescheideneren Ausmaßes sind einfach, zweifach und vielfältig zugleich, sind alltägliche ebenso wie außerordentliche Dinge, sind zweiseitig, zumeist ohne große Differenz zwischen Vorder- und Rückseite, sind auf vielseitige Weise faltbar.

—— Vergleichsweise diskret in ihrem Erscheinungsbild, wird ihnen schwere Last aufgebürdet, wird fest und dicht gemacht, was beweglich, meistens leicht und häufig durchlässig sein wollte. Müßig zu sagen, dass es das Tuch in seiner Verwendungsweise als Schleier ist, das schwere Bedeutungslast zu tragen hat. „Verschleierung und Entschleierung bilden, besonders mit Blick auf Weiblichkeit und Repräsentation, nicht nur eine kulturelle Denkfigur zwischen Orient und Okzident, sondern haben sich zur brisanten, fundamentalistisch untermauerten politischen Kontroverse geweitet“, formulierten die Herausgeberinnen im Vorwort ihres Bandes *Verschleierter Orient – Entschleierter Okzident? (Un-)Sichtbarkeit in Politik, Recht, Kunst und Kultur seit dem 19. Jahrhundert* (Dennerlein/Frietsch/Steffen 2012: 7) – dies hat sich seither nicht geändert, trotz dieses und weiterer geschlechterkritischer und postkolonial orientierter Ansätze und Projekte über disziplinäre Grenzen hinweg, die gegen diese Oppositionsbildung anschrieben. Gebote und Verbote, Zwänge, Gesetzesvorlagen und Gerichtsentseide zielen ungebrochen auf die von Frauen getragenen Tücher; und wir alle haben gelernt, zwischen Verschleierungen zu unterscheiden, verschiedene Bezeichnungen zu verwenden und Praxen zu identifizieren, so, als vermittelten die Tücher eindeutige politische Aussagen, die gelesen oder unlesbar gemacht werden sollen.¹⁾ In Österreich trat am 1. Oktober 2017, vierzehn Tage vor der Nationalratswahl, ein Gesetz in Kraft, welches das Tragen von Burka und Niqab im öffentlichen Raum untersagt und fortan mit einer Verwaltungsstrafe belegt – über dieses „Anti-Gesichtsverhüllungsgesetz“ (AGesVG, BGBl. 68/2017, Artikel 2), darauf

1)

So richtig es sein mag, einen Sammelbegriff abzulehnen, der unterschiedliche Kontexte und Praxen unkenntlich macht, so seltsam mutet es an, die Sprache der einzelnen Schleier entziffern zu wollen, wiewohl: Susanna Burghartz konnte zeigen, wie vielfältig und detailliert gebotene Verschleierungen im Europa der frühen Neuzeit sein konnten. Anhand von Kostümbüchern und schriftlichen Quellen, in denen Gebrauchsweisen beschrieben oder Reglements festgehalten wurden, lassen sich vom 16. bis zum frühen 18. Jahrhundert unterschiedliche Hauben, Tüchlein, verhüllende Gewandungen und auch Kapuzenartiges ausmachen, die herangezogen wurden, um Frauen vor allem beim Kirchgang nach Familienstand, Alter, Finanzkraft und gesellschaftlichem Ansehen der Familie zuordnen zu können – dies erstaunlicherweise ebenso im Bereich der reformierten Kirche, wo neben der religiösen Identität und kulturellen Zugehörigkeit auch die Kritik am Modischen und Luxuriösen und damit das Potential der Verführung deutlich zutage tritt. Klar wird, dass sich für das westliche Europa der frühen Neuzeit keineswegs eine geradlinige Geschichte der Entschleierung oder eine auch nur einigermaßen stabile Bedeutung der Verschleierung nachzeichnen lässt; ebenso deutlich wird, dass diese Geschichte des Schleiers aufs Engste mit sozialem Status verquickt ist und sich zwischen dem Zwang und dem Privileg, den Schleier zu tragen, aufspannt (Burghartz 2015).

angelegt, „zwischenmenschliche Kommunikation“ zu fördern, wie wiederholt zu hören war, wird freilich auch viel gespottet.²⁾ Es darf wohl als Beispiel einer populistischen Gesetzgebung gelten, die ihre Wirkung auf die Wähler_innenschaft leider nicht verfehlt hat. Es werden in der Thematisierung diffuse Ängste geschürt und gebündelt, um dann mit vermeintlich emanzipatorischen Gesten punkten zu können, so stellt sich (mir) die Lage dar.

— In das im europäischen Raum seit mittlerweile mehr als zwei Jahrzehnten erhobene Für und Wider hinsichtlich der Verschleierung, in die selbst unter Feministinnen hitzig geführten diesbezüglichen Debatten wird mit den hier versammelten Überlegungen zum Schleier nicht eingestimmt. Die Ebene der Verordnungen und Restriktionen war lediglich das (laute) Hintergrundrauschen – um ein Wort zu verwenden, das die Komponistin Pia Palme in ihrem Beitrag ins Spiel bringt –, das es sinnvoll erscheinen ließ, Tuch und Schleier erneut in ihrem Potential zu thematisieren. Dass kaum Partei ergriffen wird, hat seinen Grund aber keineswegs in als vornehm erachteter Zurückhaltung: Die Autorinnen wenden sich vielmehr dem Schleier als einer Figur des Übergangs zu, als einem Unbestimmten, einem Platzhalter der Leere, einem Neutralen. Es ist also weniger von Politiken die Rede, die mit und über den Schleier, das Ver- und Entschleiern gemacht wurden und werden (vgl. dazu Dennerlein/Frietsch/Steffen 2012), auch nicht vorrangig von den zahlreichen zeitgenössischen künstlerischen Auseinandersetzungen, die fixierenden Lesarten des Schleiers entgegenwirken und ihn als ein ästhetisch-politisches Handlungsfeld nutzen (vgl. Ausst.-Kat. Veil 2003). Es wird vielmehr versucht, den kleinen Abstand, der mit Hilfe eines Tuches, eines Schleiers sichtbar gemacht werden kann, zu beschreiben, und zwar jenseits der dominanten geopolitischen Verhandlungsachsen. Angestoßen wurde die Auseinandersetzung von Cixous' und Derridas Überlegungen einerseits zum Da-Sein einer Unsicherheit im Sehen, des Ungewissen (*voilà / voir / le voile*), eines Intervalls (z.B. Cixous/Derrida 2007: 13) und andererseits zur Reise von einem Da nach einem Dort, das keine Adresse hat (Ebd.: 50), zum Gebetschal als Begleiter. Dass dieser kleine Abstand kein Territorium hat, kein Graben und auch keine Kluft ist, das wird durch die Bewegungen deutlich, in denen sich Tücher häufig befinden. Und sind sie doch eingespannt in einen Rahmen – *la toile*: die Leinwand –, können sie immerhin Bewegungen tragen, sei es Erzählerisches oder auch ein Licht- und Schattenspiel, und bleiben fragiler Grund.

— Die Herausforderungen, die der Schleier als Gegenstand

2)

Es war etwa von einer „Touristinnenabgabe“ zu lesen: Christian Fleck: Die Kollateralschäden des Burkaverbotes. In: Der Standard, 30.9./1.10.2017, S. 39. Gegen das Gesetz wurde Klage eingereicht, da Gesichtsverhüllung ja auch etwa das Tragen eines voluminöseren Schals vor dem Mund zum Schutze vor Abgasen oder Kälte inkludiert. Polizist_innen wurden mit Merkzetteln ausgestattet, die Verweigerung der Verwaltungsstrafe hat ihrerseits juristische Konsequenzen etc.

des Nachdenkens stellt, sind vielfach, dies schon deshalb, weil sein Objekt-Charakter fraglich ist. Da ist zudem die anhaltende tagespolitische Debatte, da sind die Funktionen und der Symbolgehalt des Schleiers in unterschiedlichen religiösen Zusammenhängen – im Wahren einer Grenze, der Wahrheit, des Geheimnisses, im Verweis auf Offenbarung. Und da sind zum anderen die Figuration der Möglichkeiten des Bildes im Schleier, seine mediale Dimension (vgl. dazu Endres/Wittmann/Wolf 2005) und die Materialität unterschiedlicher Projektionsflächen (vgl. dazu Bruno 2014) – Ebenen, die freilich verknüpft sind. Die Herausforderung der mimetischen Fähigkeiten, die virtuosen Täuschungsmanöver um den Vorhang als Malerei, den Vorhang im Bild und die möglichen künstlerischen Kniffe im Spiel mit Fläche und Raum, durch Teilungen des illusionierten Raumes oder im Überspielen oder stärker akzentuierten Durchbrechen der Grenze zwischen dem Raum der Betrachter_innen und jenem der Darstellung werden hier aber nicht an Fallbeispielen herausgearbeitet. Diese Dimensionen werden lediglich gestreift, ebenso wie der Einsatz des Schleiers im Dienste der Erotisierung des Körpers, eines mehr oder weniger diskreten, durch Abstandshalter, die den Tastsinn ansprechen, gesteigerten Augenschmauses, dem vor allem weibliche Körper zugeführt werden. Schleier und Vorhang sind grundlegende Figuren der Auseinandersetzung um das Bild und das Begehren, zu schauen und zu erkennen, die Literatur dazu ist sehr umfangreich.³⁾

— Was in den kunsthistorischen und -theoretischen Auseinandersetzungen häufig vernachlässigt wird, jedenfalls in der ansonsten sehr interessanten und anregenden Publikation zur Düsseldorfer Ausstellung *Hinter dem Vorhang. Verhüllung und Enthüllung seit der Renaissance – Von Tizian bis Christo* (vgl. Ausst.-Kat. *Hinter dem Vorhang* 2016), die eine große Fülle künstlerischer Thematisierungen zu sehen gab, ist die mehr akute Situation, sind Fragen nach Geschlechterpolitik und -theorie: Thema war ein Malerei- und Bilddiskurs, innerhalb dessen Schleier und Vorhang neben dem Fenster, dem Spiegel, dem Schatten und Abdruck, wie Klaus Krüger schreibt, „Leitmetaphern und Anschauungsbegriff[e]“ sind (Ebd.: 306). Es wurden religiöse, erotische und vor allem metapikturale Ebenen herausgearbeitet, Vorhang und Schleier wurden thematisiert als reale Objekte vor einem Bild, als dargestellte Träger heiliger Bilder, als Bildformeln, die einen Blick auf Heiliges freigeben und derart enthüllen oder auch Profanes erhöhen, als Motiv und Reflexionsebene im

3)

Vgl. Endres/Wittmann/Wolf 2005 und den Ausst.-Kat. *Hinter dem Vorhang* 2016 bzw. die darin enthaltenen bibliographischen Hinweise.

malerischen Diskurs um Schein und Täuschung, um Bild- und realen Raum – und manches mehr. Das kuratorische Konzept favorisierte aber doch die Ebene eines verbotenen Blicks, der gewährt wird, eines heimlichen Blicks, der vielleicht unbeobachtet bleibt, einen Blick auf Heiliges zwischen Darbietung und Entzug und unterschied sich darin vom Zugang der Herausgeber_innen des grundlegenden Bandes *Ikonologie des Zwischenraums*, die das *velum* als Medium zu verstehen gaben, „das die Sphären von Realität und Imagination, von Kultus und Kunst vermittelt“ (Endres/Wittmann/Wolf 2005: VIII). Diese zielten damit nicht auf ein Objekt, eine Aussageweise oder Wahrheit *hinter* dem Vorhang oder Schleier, sondern auf den Modus der Verhüllung: „Der Schleier prägt das von ihm verhüllt zur Anschauung Gebrachte und wirkt an dessen Vorhandensein mit.“ (Ebd.)

— Ein in der Ausstellung *Hinter dem Vorhang* gezeigtes Beispiel möchte ich kurz herausgreifen, nicht nur, weil Malerei in der Zusammenstellung der Beiträge dieser Ausgabe zu kurz kommt, sondern weil sich mit François Bouchers *La Surprise* (1730–32) (Abb. 1) schnell veranschaulichen lässt, welche Kniffe mittels Vorhang und Schleier auf Ebene der Inszenierung möglich sind, wie ineinander verknüpft Verhüllen und Entblößen auch im Profansten artikuliert werden können. Boucher, bekannt für seine Fertigkeit, sowohl Stoffe unterschiedlicher Qualität als auch Haut wiederzugeben, bekannt auch dafür, in Sachen erotischer Malerei für ein männliches Publikum wenig Zurückhaltung zu kennen, verzichtet in *La Surprise* auf eine großflächige Präsentation nackter Haut zugunsten einer Vielzahl an Tüchern. Blickobjekt und Überraschte ist gleichwohl eine junge Frau in leichtem Hemd, das über die Schulter herabgerutscht ist und den Blick auf eine der Brüste freigibt, wohingegen die andere durch das durchscheinende Tuch gesehen werden kann. Obwohl kaum bekleidet – auch die nackten Beine sind sichtbar –, sind Gesicht und Haar der jungen Frau sorgfältig zurechtgemacht und geschmückt. Darauf zielen zweierlei Blicke, jener eines kleinen Mädchens mit kunstvoll eingedrehtem Haar, in falten- und knotenreichem Gewand, ebenfalls mit einer entblößten Schulter und ausgestreckten Ärmchen, mit



// Abbildung 1

François Boucher, *La Surprise* (Frau mit Katze), 1730–32, Öl auf Leinwand, 81,2 × 65,4 cm, The New Orleans Museum of Art

gespreizten dicken Fingerchen. Und jener eines jungen, selbstredend vollständig bekleideten Mannes hinter der Frau, der einen voluminösen grünen Vorhang beiseite schiebt, um freie Sicht zu haben. Wir betrachten ein Dreieck aus Blicken, Köpfen, Körpern, die Aufmerksamkeit gilt der jungen Frau in den zwei Dimensionen, auf die Frau-Sein allenthalben eingeschränkt wird: Verführerin und erste Bezugsperson der Kleinen. So weit alles wie erwartet. Aber die Inszenierung mittels Vorhang und Tüchern erlaubt mehr. Zwischen Innen- und Außenraum auch farblich vermittelnd, ist der Vorhang derart positioniert, dass er nicht nur hoheitsvoll das Objekt der Begierde bekrönt und kontrastiert. Würde die Hand des jungen Mannes ihn nicht beiseiteschieben und wäre er nicht wie durch einen Windstoß, sichtbar auch im Haar des Mannes, geöffnet und zugleich gehalten, er fiel direkt auf und über die Frau (her). Und dies ist nicht das einzige Moment, das über eine vielleicht etwas schlüpfrige Galanterie, die jedenfalls in den diversen Zipfeln und Bäuschen des Hemdes zwischen und nebst den nackten Beinen zum Ausdruck kommt, hinausweist und das tendenziell Gewaltvolle der ‚anmutigen‘ Szenerie mitschwingen lässt. Der Mann selbst wirkt etwas verschleiert, in seiner Körperlichkeit undeutlicher wiedergegeben als die anderen Figuren. Und auf dem Schoß der Frau steht eine Katze – sie blickt uns Betrachter_innen an und scheint eben fliehen zu wollen. Diese Katze ist äußerst struppig in das Bild gesetzt, an eine Karikatur mahnend. Sie legt auch Unbezwingbarkeit nahe und lädt zu Spott ein. In Hinblick auf Deutlichkeit ergibt sich so eine zweifache Steigerung vom jungen Mann über Frau und Kind zur Katze, die nicht nur der Nähe und Ferne zugeschrieben werden kann. Der linke Arm der Frau scheint die Katze anzuschieben, während der rechte sie entspannt zu halten scheint, wodurch sich eine zweideutige Regung vermittelt. Und da ist mittig die Hand des ‚unschuldigen‘ Kindes, die direkt auf das Geschlecht der Frau zu tapen scheint. Aber es wird wohl nach der Katze greifen, die zu fliehen sucht, so wie die junge Frau vor dem Blick des Mannes zurückweicht. Es kommt kein Zweifel am gesuchten Zugriff auf den beleuchteten Frauenkörper auf, der im Blick auf das Gemälde auch gefunden wird. Aber die Vereindeutigung über die Kinderhand macht auch lachen, ebenso wie die Widerspenstigkeit und Unschönheit der Katze, das Übermaß an Tüchern, die windige Situation und die unmögliche Positionierung des Vorhangs als einer monströsen Falle.

Das Augenmerk mehrerer Beiträge dieser Ausgabe liegt auf einem Prozess oder Vorgang, auf Begegnungen, die mit und durch den

Schleier strukturiert werden, auf Modulierungen des Einander-Begegns im Zeichen des Schleiers. Zum einen wird Verschleierung mehrfach als soziale Markierung angesprochen, die Frauen Gruppen zuordnen will, es wird darauf hingewiesen, wie mit Hilfe des Schleiers Status und Ansehen verliehen oder entzogen werden können. Zum anderen beschäftigt die Autor_innen ein Denken des Anderen jenseits der Repräsentation, es beschäftigen Subjekt-Konzepte in ihrer Verbindung mit Visualität, deren Destabilisierung und Veränderbarkeit. Eine Verbindungslinie der hier versammelten Aufsätze ist die Frage, was es heißen könnte, einen ‚Schleier zu nehmen‘, ihn wahrzunehmen und die kleine Distanzierung ihre Wirksamkeit entfalten zu lassen, sei es im Interview und Gespräch oder im Rahmen einer musikalischen Performance. Da wie dort können Stimme und Klang durch die zurückgenommene Sichtbarkeit den Körper anders wahrnehmbar machen. Es wird argumentiert, dass ein Mittleres zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Semi-Transparenz und partielle Opazität Identifikation und Oppositionsbildung zu hintertreiben vermögen. Und auch im Nachdenken über strukturell verwandte Phänomene und einen naheliegenden Begriff – der Glanz, das Neutrale – interessiert die Fähigkeit, auf eine Art und Weise zu distanzieren, die Begegnung ermöglicht. Im Einzelnen:

— Eva Meyer, Philosophin, Schriftstellerin und Filmemache-
rin, geht in ihrem Beitrag *Interview mit dem Schleier* der Verunsicherung nach, die sich im Sprechen durch und Schauen auf einen Schleier einstellen kann, der den Blick zurücklenkt: Gehörtes und Gesehenes treten etwas auseinander, es wird deutlicher, dass sie Verschiedenes überbringen, dass wir auf etwas dringen, das unerreichbar bleibt. Das Betonen, Vergegenwärtigen der Abwesenheit durch den Schleier hat ein paradoxes Potential, das die verschiedenen Vereinnahmungen jeweils auch torpediert – Zeichen der Rückständigkeit, des Fortschritts, der Unterdrückung, der Verführungskraft, der Selbstbestimmung. Die politischen Inanspruchnahmen verweigernd, fragt Eva Meyer nach den Falten des Schleiers, nach den Distanzierungen gegenüber Bedeutungsgebung und gibt einen sich entfaltenden Möglichkeitsraum zu verstehen. Dieser Raum ermögliche, dass Selbst und Eigenes durch Andersheit fragwürdig werden, verunmögliche Identifizierung und Identifikation. An ihre Überlegungen in *Das Schleierschema* (Meyer 1996) zu sowohl religiösen als auch politischen In-Dienstnahmen aus unterschiedlichen Perspektiven und in *The Veil's Free Indirect Discourse about Itself* (Meyer 2009) zur Sprache des Schleiers

anknüpfend, denkt sie – mit Latour – über den Schleier als ein Quasi-Objekt nach. Das Verdrängen des Hybriden in der Moderne habe Entgegensetzungen, das Anders-Machen in Gang gesetzt. Differenz wird im Gegensatz dazu nicht als Relation zwischen Zweien oder Zweierlei gedacht. Eva Meyer spricht von Einlassungen im Selbst und instabilen Verhältnissen zwischen Menschen und Dingen, mit Glissant von einer permanenten Diversifizierung und Hybridisierung, denen mit dem Nachdenken und Regulieren von Beziehungen zwischen verschiedenen Kulturen nicht entsprochen werden könne.

— Als Künstlerin in Istanbul arbeitend, nimmt Gülsün Karamustafa in ihrem Beitrag *Modernity Unveiled. Veiling / Unveiling / Veiling again* eine andere Perspektive ein: Sie erzählt von der Inanspruchnahme des Schleiers im Sinne wechselhafter politischer Akzentsetzungen und lässt uns die Geschichte der Bekleidungs Vorschriften für Frauen in der Türkei auch als ganz persönliche Geschichte lesen. Ereignisse der politischen Geschichte, auch der Frauenbewegung der 1910er Jahre, familiäre Erzählung und Bemerkungen zu eigenen künstlerischen Arbeiten, die um westliche Etikette, um Nationenkonstrukte, um das Selbstbestimmungsrecht, um Phantasien und Wünsche kreisen, sind ineinander geflochten. Eng geführt auf die Kopfbedeckungen und Bekleidung, fügt sich diese Geschichte folgendermaßen: Gülsün Karamustafa berichtet von Fez und Schleier und deren Verbot im öffentlichen Raum, auch dem freudvollen Ablegen im Zuge der Republikgründung und Modernisierung, von der folgenden Konjunktur der Hüte, sie erzählt von der urbanen ‚Generation Twiggy‘ der 1970er Jahre und dem dominanten Narrativ der Befreiung junger Frauen aus traditionellen Strukturen vorwiegend im ländlichen Raum, vom Kampf um das Recht, das Kopftuch im öffentlichen Raum wieder zu tragen, von Perücken, die über dem Kopftuch getragen wurden, und der folgenden Kehrtwende, der Kreation eines neuen islamischen *dress codes*. Vorsichtig fragt sie, ob in dieser Kehrtwende ein ungelöster Klassenkonflikt zum Ausdruck kommt.

— Als Komponistin richtet Pia Palme die Aufmerksamkeit auf das Hören und Zuhören, den Raum des Hörens. Sie legt in ihrem Beitrag *Notationen aus Zorn. Auto-ethnographische Texte zu einer Performance über den Dritten Raum* dar, dass dieser nicht nur Stimmen, Klänge, Geräusche und Stille umfängt, sondern auch ein inneres Hören, ein vokales Denken sowie das ‚Hintergrundrauschen‘ des sozialen Zusammenhangs mit einschließt, also eine

äußere wie innere Dimension hat. Dementsprechend akzentuiert sie das Verhältnis von da individueller und aktiver Komposition und Notation, dort gemeinschaftlicher und aktiver Aufführung und schließlich gemeinschaftlichem und passivem Hören und Wahrnehmen neu: Sie reflektiert ihren Kompositionsprozess als einen Prozess, ausgehend von einem Impuls, einer Emotion, einem Zorn, der allmählich Form annimmt und zu einer Handlung führt, die gemeinschaftlich vollzogen werden kann, charakterisiert das Hören als eine feministische Praxis, aktiv und gestaltend. Mit einer Partitur auf durchscheinender Membran artikuliert Pia Palme in ihrer Komposition *SETZUNG* (2014), die auch Installation ist, den Raum zwischen Performerin und Zuschauer_innen: Die Notation wird ins Zentrum der visuellen Aufmerksamkeit gerückt, der Körper der Performerin ist abwesend anwesend, weniger sichtbar als hörbar, da hinter diesem Schleier, der zudem auf die Nonne Sor Juana Inés de la Cruz Bezug nimmt, agierend. Es wird ein Zwischenobjekt gesetzt, ein Zwischenraum sichtbar gehalten, der kulturelles und politisches Handeln ermöglicht. An Donald Winnicotts Überlegungen anschließend gibt sie die Phase der Niederschrift im Kompositionsprozess als einen Dritten Raum zu verstehen, dem auch das Instrument und das Probieren angehören, als einen Raum des Übergangs von Emotion zu Kommunikation, von Persönlichem zur sogenannten Außenwelt, als einen Zwischenraum, der nach beiden Seiten hin geöffnet ist.

— Katrin Köppert, in den Bereichen Queer Theory und Medientheorie tätig, untersucht in ihrem Aufsatz *Glanz. Zur Diffraction des Spiegels* das Potential zweier Musikvideos – Beyoncé's *Lemonade* und FKA twigs' *Two Weeks* – mit Blick auf Achille Mbembes ‚Schwarzwerden der Welt‘, die Frage nach einer neuen Fundierung der Formen des Zusammenlebens. Sie gibt den Einsatz von Glanz als Figur zu verstehen, die über *glamorization* hinausweist und erlaubt, das Spiegelstadium aus schwarzer Perspektive visuell umzuformulieren. Mittels Diffraction werde die Gerichtetheit des Spiegelmodells in ein Modell umgearbeitet, welches das Subjekt als immer schon mit Anderen/m verbunden darstelle. Indem Sichtbarkeit und auf Rationalität basierende Artikulationen verschiedentlich getrübt, verunklärt und poetisiert werden, indem mit Schweigen und Affizierung gearbeitet wird, werde eine andere Form der Subjektivierung jenseits des Erkennens und Verkennens angeregt, die sich weder auf Vor-Subjektives reduzieren lässt noch dieses unterschlagen muss. Glanz, anstelle der Spiegelung gesetzt, erlaube, Verbundenheit mit anderen und mit Affektivem

zu vermitteln, und arbeite einer Artikulation des Potentials von Schwarzwerden zu.

— Ein philosophischer Beitrag schließt den Parcours ab: Julia Hölzl denkt in ihrer Rede „*A Scandal for Thought*“: *Le neutre* über das Unsagbare, das Neutrale bei Maurice Blanchot nach, über eine Form von Anwesenheit, die sich nicht als Dies oder Das, Eines oder Anderes beschreiben lässt und sich entzieht. Mit Blanchot lässt sie dieses Da-Sein auch in der Aussageweise aufscheinen, im immer schon Übersetzten, im Verwirrenden der Sprachen und Formen, die sich sowohl gegen eine Angleichung als auch eine Entgegensetzung versperren. Sie fragt nach einem möglichen Ort oder Terrain außerhalb, der/das nicht eingenommen werden kann, innerhalb dessen aber doch agiert und gedacht, ohne Macht gesprochen werden könnte: nach der möglichen Verbindung zwischen dem Blanchotschen *neutre*, das über ein grammatikalisches Geschlecht hinausweist, und einem Transkategorialen, Transgeschlechtlichen. Das Neutrale gibt sie wie den Schleier als weder Etwas (Bestimmtes) noch Nichts zu verstehen. Im Buchstabieren der sprachlichen Fügungen entweder/oder und weder/noch argumentiert sie sowohl gegen die Opposition als auch gegen die Hinführung auf ein Drittes und arbeitet den Zwischenraum oder das, was immer anderswo ist, als Differenz heraus, die weder Beliebigen an sich hat noch Negation ist. Als Schwelle ohne Bestimmung, ohne Geheimnis, ist das Neutrale schleierhaft.

// **Abbildungsnachweis**

Abb. 1: zit. nach Ausst.-Kat. *Hinter dem Vorhang 2016*, S. 84

// **Literatur**

Ausst.-Kat. *Veil. Veiling, Representation and Contemporary Art*. The New Art Gallery Walsall, UK (14. Februar–27. April 2003) u.a. Bailey, David A. / Tawadros, Gilane (Hg.), London, Institute of International Visual Arts / Modern Art Oxford 2003

Ausst.-Kat. *Hinter dem Vorhang. Verhüllung und Enthüllung seit der Renaissance – Von Tizian bis Christo*. Museum Kunstpalast, Düsseldorf (1. Oktober 2016–22. Januar 2017). Blümle, Claudia / Wismer, Beat (Hg.), München, Hirmer Verlag 2016

Bruno, Giuliana (2014): *Surface. Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*. Chicago / London, University of Chicago Press

Burghartz, Susanna (2015): *Covered Women? Veiling in Early Modern Europe*. In: *History Workshop Journal* 80, 1, S. 1–32. <https://doi.org/10.1093/hwj/dbv028> (28.9.2017)

Cixous, Hélène / Derrida, Jacques (2007): *Voiles. Schleier und Segel*. Wien, Passagen Verlag [1998]

Dennerlein, Bettina / Frietsch, Elke / Steffen, Therese (Hg.) (2012): *Verschleierter Orient – Entschleierter Okzident? (Un-)Sichtbarkeit in Politik, Recht, Kunst und Kultur seit dem 19. Jahrhundert*. München, Wilhelm Fink Verlag

Endres, Johannes / Wittmann, Barbara / Wolf, Gerhard (Hg.) (2005): *Ikonologie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher*. München, Wilhelm Fink Verlag

Meyer, Eva (1996): *Das Schleierschema*. In: *Dies., Faltsache*. Basel / Frankfurt am Main, Stroemfeld Verlag, S. 81–133

Meyer, Eva (2009): The Veil's Free Indirect Discourse about Itself. In: Dies. / Liska, Vivian (Hg.), What does the Veil know? Zürich, Edition Voldemeer, Wien / New York, Springer, S. 173–182

// Angaben zur Autorin

Edith Futscher, Kunsthistorikerin, Senior Scientist an der Universität für angewandte Kunst Wien, Mitherausgeberin des Journals *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* seit 2006.

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

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

// License

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.



INTERVIEW MIT DEM SCHLEIER

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

// Literatur

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

// Angaben zur Autorin

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

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

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

// License

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.



MODERNITY UNVEILED VEILING / UNVEILING / VEILING AGAIN

My contribution to the series of talks *Art – Research – Gender* is certainly about “la/le voile, that piece of flying cloth in the wind” but it is not a research project in the sense of an academic study. I wish to talk about a genuine story taken from my own background, my experiences, and my personal observations in life related to the veiling/unveiling story that I have witnessed within my life span. I also wish to talk about some of my works and will try to convey how I deal with those issues as an artist.

—— To begin with I have to make a simple summary of the history of my country throughout the twentieth century, which is the basis of my talk.

—— The Ottoman Empire gradually began to get smaller by the end of the nineteenth century. Around nine million Turkish Muslims from its former territories in the Caucasus, Crimea, Balkans, and the Mediterranean islands migrated to Anatolia and Eastern Thrace. After the Empire lost the Balkan Wars in 1913, it lost all its Balkan territories except East Thrace, which is European Turkey. Nearly 800,000 Muslims and non-Muslims began to withdraw from the land where they lived along with the retreating Ottoman armies. On the road to Anatolia many died from cholera, malnutrition, and other difficulties. The collapse and end of the Ottoman Empire was a consequence of World War I.

—— My grandmother’s story fits to this moment as her family shared the same fate as those who migrated from Crimea during the same period.

—— The government entered the war on the side of the Central Powers, and the defeat of Germany meant the end for the Ottomans. In 1917–1918 when the British army moved into Iraq and Syria, the Ottoman forces began to fall and by 1918 the Ottomans had lost everything but Anatolia. Then they were forced to sign the Treaty of Sèvres (1920), by which they lost not only the Arab provinces but also a part of Anatolia.

—— Around May 1919, a nationalist movement started under the leadership of Mustafa Kemal Atatürk, which carried out armed resistance until 1922. The Sultan was accused of betraying the country and on November 1, 1922 the Ottoman dynasty and the empire came to an end.

—— A year later, on October 29, 1923, the Republic of Turkey was

founded. Atatürk's reforms were a series of political, legal, cultural, social, and economic reforms that were designed to modernize the new republic of Turkey into a democratic secular state. With the founding of the republic in 1923, Kemal Atatürk enacted some reforms that brought severe changes to public life.

— Education was unified in 1924. Girls and boys were to be educated together. The calendar was changed and updated to match the western calendar in 1925. Dress codes and headwear were changed. The fez and the veil were prohibited in the same year. The new penal law, modeled after the Italian penal code, was introduced in 1926. The system of measures was changed to the international system of units in the same year. The new Turkish alphabet in Latin letters was adopted in 1928 among other reforms that built up the new nation.

— After this brief general introduction I would like to continue with my own story: Among these reforms, the one I like most is the one related to dress codes and headwear from 1925. "Traditional dress and headwear is out. You all have to wear hats from now on." This was how Atatürk announced the reform to his nation. Those who did not conform were first reported to the authorities and then punished, as it was a prohibition.

— The word 'unveiling' is related to this strict reform and it always triggers my childhood memories, as I grew up with my grandmother's stories of how they threw away their veils in one night (!) after the decision by the new Turkish Republic. It was a wonderful story for a child to listen to, live from a grandmother. She used to describe vividly the moment they received the invitation for the anniversary ball of the young republic and how she prepared herself with the modern dress code that did not need a veil any more. Her first pretty lavender colored Charleston style ball dress, which barely covered her body and which she wore for that specific ball, was my best playmate. It was produced in Paris and had matching shoes. This small treasure was kept with special care for years, but its box was willingly opened for the first greatly loved granddaughter and permission was given to her to play with it. I loved to put it on and stare at myself as a funny puppet in the mirror. It is still with me though it is very much worn out.

— Whenever that story is mentioned the image of Atatürk dancing with a modern lady on the cover of a monthly magazine comes into my mind, as this is the typical image of the modernist reform imposed by its leader.

— I have two photos of my grandmother that I love to keep together, as they speak clearly of the passageway that the women of her time passed through. One is taken in 1919, the other in 1926 (**fig. 1, 2**). I also love to add the photo of my mother's family taken in front of their house in 1927, in the first years of the young Turkish Republic (**fig. 3**). I love to stare at this confident young woman with three children who is clearly aware of her position within the family.

— Here I have to go back and mention the strong feminist movement and the women activists within the last decades of the falling empire and stress that these reforms did not appear out of the blue, but depended on a struggle that was started by the women from the Ottoman Empire.

— “The history of the women's movement in Turkey goes back to the Ottoman period and in the early 20th century some fundamental rights had already been achieved through the demands of female activists such as the abolition of polygamy and repudiation. [...] At the turn of the century, the battle became more vigorous and women's experience in the Balkan Wars and the First World War politicised the movement. It was during the war years that women obtained some of the rights they fought for: they were admitted to universities in 1914; they were allowed to work in factories and the public service in 1915; and in 1917, the ‘family act’ recognised the right to limit polygamy to Muslim women, as well as women of the other religions of the Empire. Though this act was never applied because of the war conditions, it was very important as it was the first step in the Islamic world.”¹⁾

— Magazine covers for women that were published around 1910/15 are a good source to follow the feminist activities as in many of them women poets and writers insistently bring forth their fight for women's rights. On their front page we mostly encounter a modern image of an uncovered woman, probably of a non-Muslim lady, or an illustration taken from a foreign magazine (mainly French) as if they are being presented as role models for the future of the Muslim women of the Ottoman Empire. As for local women poets or writers, they were represented with moderately covered heads, such as Yaşar Nezihe, a well-known poet, and Halide Edip Adıvar, a novelist well-known for her political ideas.

— I have made two works about the modernization period of Turkey that I wish to mention here: one of them is based on an old book that was published in 1927 in Ottoman letters, just one year before the adoption of the Latin alphabet in 1928 by the

1)
Tekeli, Şirin (2010): *The Turkish Women's Movement: A Brief History of Success*.
Quaderns de la Mediterrània 14, 119–123.



// Figure 1
Gülsün Karamustafa's grandmother
Muveddet Belli in 1919



// Figure 2
Gülsün Karamustafa's grandmother
Muveddet Belli in 1926

government. It only existed for one year as it was withdrawn from bookstores the following year and put into depots, sharing the same fate with the other books that were printed in Arabic letters, since it was prohibited to read anything except in the Latin alphabet.

— The context of the book was directly addressed to the people of the republic in order to give them the hints to adapt themselves to the modernization rules. I will again refer to my grandmother here, since she was very fond of etiquette books throughout her life in order not to make any mistakes with the modern manners.

— I found this book by chance in a second-hand bookstore in Istanbul and it immediately impressed me. It is an adaptation of the French book *Pour bien connaître les usages mondains*, which was printed in Paris in 1910 by Pierre Lafitte et Cie for *Femina Bibliothèque*. The author Abdullah Cevdet, born in 1869, was a doctor who graduated from the Royal School of Medicine of the Ottoman Empire. As a radical character he always felt close to the *Westernization* movement and together with his friends he was the first to systematize those ideas after the administrative and political reforms (Tanzimat) in 1839 in the Empire. Within the context of the adapted book, the author defended the argument of *Westernization* of the East by all means. He took it as a class distinction and within the context of the book he referred to all details of the bourgeois lifestyle, even giving advice about the behavior of the chambermaids and the stablemen. This made the book unique within other examples of books for good manners on keeping up with the West, which were printed in great numbers during those days, when everything was rapidly changing in the history of a nation.

— The outcome of this confrontation was an installation. A big table, around ten meters long, with tableware randomly spread on it as if it were waiting to be prepared for a feast. On each glass, plate, or coffee cup the images of “how to do and not” are printed as



// Figure 3
Belli family photo from 1927

a reminder to obey the western etiquette manners. If you are invited to this specific 'etiquette' table there is no way that you can escape the rules (fig. 4, 5).

My other work related to modernization was produced in 1998. *Le Visage Turc* consisted of three portrait photos from the propaganda magazine *La Turquie Kemalist*, which was published in three languages to introduce modern Turkey to foreigners.

Within each issue there was a file with photo portraits (photographer not mentioned) under the title of *Le Visage Turc*. By bringing three of them together and blowing them up I wanted to emphasize the nation's desire for modernist appreciation. This was very much made visible with this action, but there was something more interesting: the photos are quite reminiscent of German National Socialist images as well as Soviet socialist portraits (fig. 6).

Since the date that my grandmother unveiled herself, the women of my family have never encountered any problems with the way we have dressed. The fashion of my youth was pushing the extremes, since we were the generation of Twiggy and the mini skirt. It was wonderful to experience the freedom of our bodies and the ideas of sexual expression of the '70s. In those days the greatest problem for a girl brought up in a traditional family in rural areas of Turkey was to fight for her rights and to take off the small scarf on her head, which she wore under pressure from her father. Many Turkish films were all about those girls who fought against their family's oppression, running away from their homes to find a decent way of living by earning their income so they could decide on their choices and outlooks.

With the beginning of the twenty-first century things began to work the other way round. In the '80s groups of women argued for the option to cover their heads in government departments, schools, and universities. To keep true to the laws of the republic, precautions were taken against this insistent growing will.



// Figure 4
Gülsün Karamustafa, *Etiquette*, 2011



// Figure 5
Page from Abdullah Cevdet's
Etiquette book, 1926

The government declared a new law that no civil servant, member of parliament, or university student could enter their workspace with heads covered.

— Demonstrations began within the student groups, and girls tried everything not to take away their headwear. Some even wore wigs over their scarfs to find a bizarre solution to enter their classroom. It was argued that it was a great injustice and was against human rights to keep anyone from wearing what they wish. There was great solidarity between the covered and non-covered students, and even academics, writers, artists, and intellectuals supported their demands. With the vast pressure that was created the government had to step back and for the first time women in Turkey could enter government offices or universities with their heads covered.

— I do not wish to comment much on the new preferable dress codes for Turkey in 2017. It is obvious that things have turned the other way round, and covering of the head and body has become a favorable choice for a great number of women. They choose to dress up in a newly created fashion which serves the Islamic demand, which does not have any link at all to tradition.

— After speaking about the pains and aches of a young republic to adapt itself to the modern western world I come to a point that I wish to ask the crucial question: Was it the class distinction that brought back the veil (or whatever you may wish

to call it) like a boomerang, or is what is being practiced today as well as in the past led by domineering political decisions?

— I wish to finish up by mentioning a video I made when debates about women's outlook became so high in 2007. It was more the



// Figure 6
Gülsün Karamustafa, *Le Visage Turc*, 1998



// Figure 7
Gülsün Karamustafa, *The City and the Secret Panther Fashion*, 2007

male politicians quarreling about the dress codes of women and whether they should be covered or not. I decided to make a fiction film where women would meet in a secret house to decide what to wear on their own.

— Only those who know the secret codes were to enter this underground house decorated elaborately in the “*panther fashion*” they fancy, enjoy the special wardrobe, and spend a friendly and fantastic time. In the house waits Panterella, the fearless housekeeper and her colleague, who would offer them their endless freedom with their hopes and wishes.

— Unfortunately as always the day ends quickly, they leave the house in secret, again with the fear of being caught, and return to their colorless lives to cook for and serve their husbands and children... (fig. 7).

September 2017

// Image credits

Figure 1, 2, 3, 5, 6: Gülsün Karamustafa

Figure 4: Photo credit: Mustafa Hazneci

Figure 7: Photo credit: Serra Gültürk

//About the author

Gülsün Karamustafa, artist, graduated from the Academy of Fine Arts Istanbul, she lives and works in Istanbul. Her solo exhibitions include the comprehensive *Chronographia*, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart in Berlin (2016–2017); *Mystic Transport* (a duo exhibition with Koen Thys), Centrale for Contemporary Art, and Argos Centre for Art and Media, Brussels (2015–2016); *An Ordinary Love*, Rampa, Istanbul (2014); *A Promised Exhibition*, SALT Ulus, Ankara (2014), SALT Beyoğlu, SALT Galata, Istanbul (2013); *Mobile Stages*, Salzburger Kunstverein, Salzburg (2008); *Bosphorus 1954*, Kunstmuseum Bonn, Bonn (2008); *Memory of a Square*, 2000–2005 Video Works by Gülsün Karamustafa, Kunsthalle Fridericianum, Kassel (2006). She took part in many group exhibitions including *Citizens and States*, Tate Modern, London (2015); *Artists in Their Time*, Istanbul Modern (2015); the 31st São Paulo Biennial (2014); the 3rd and 10th Gwangju Biennials (2000, 2014); *Art Histories*, Museum der Moderne Salzburg (2014); *Artevida Politica*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (2014); the 4th Thessaloniki Biennale (2013); the 1st Kiev Biennale (2012); Singapore Biennial (2011), the 3rd Guangzhou Triennial (2008); the 11th Cairo Biennial (2008) – and many others.

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

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

// License

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.



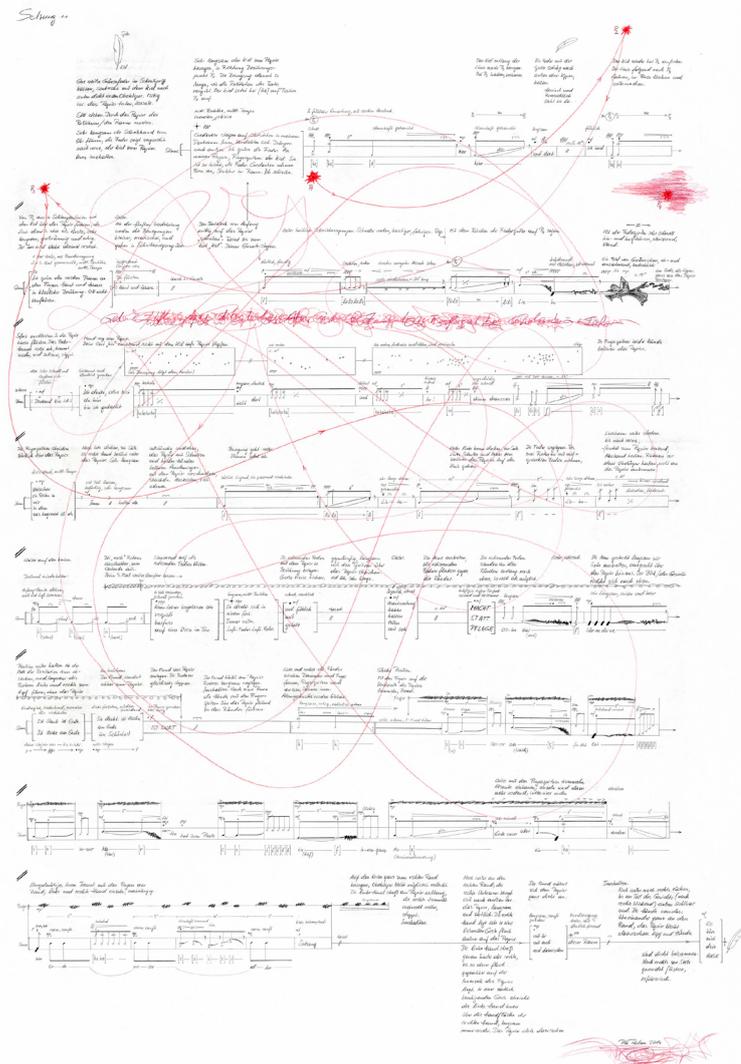
NOTATIONEN AUS ZORN AUTO-ETHNOGRAPHISCHE TEXTE ZU EINER PERFORMANCE ÜBER DEN DRITTEN RAUM

Die vorliegende Auto-Ethnographie entstand für eine Performance-Lecture an der Universität für angewandte Kunst Wien in der Reihe *Kunst – Forschung – Geschlecht* und verbindet praktische und theoretische Ebenen meiner Arbeit als Komponistin, Künstlerin, Performerin und Feministin. Als Angelpunkt dient meine Komposition und Installation *SETZUNG* (Abb. 1), die 2014 für eine singende Schauspielerin entstand.¹⁾ Im Original misst die Partitur 250 × 120 cm und ist semi-transparent; die Vokalistin stand bei der Aufführung dahinter.²⁾

ÜBER DAS HÖREN — Meine Arbeit als Komponistin verstehe ich als eine politische Handlung: Ich komponiere politisch, ich schreibe keine politischen Werke. Die Grundlage für meine Arbeit ist die Wahrnehmung des *Hörens*, die ich als Feministin im Folgenden neu positioniere und definiere: Der Hörraum ist dreidimensional und umgibt mich rundherum auf allen Seiten; der Hörsinn grenzt an den Tastsinn; weiters geht das Hören unter die Oberfläche in das Innere der Dinge und Phänomene. Diese Eigenschaften unterscheiden wesentlich die Hör-Wahrnehmung vom Sehen. Ich horche in das Innere meiner Umgebung ebenso wie in mein Inneres. Ich höre das Hintergrundrauschen der Gesellschaft, den systemischen Lärm im sozialen Unterbau meiner Umgebung. Als Frau habe ich früh gelernt, zwischen den Zeilen zu lesen und

1) Vgl. <http://piapalme.at/works/setzung-palme-2014/>.

2) Allerdings hing diese seitenverkehrt – die Vokalistin sollte ja davon lesen können.



// Abbildung 1
Ausschnitt aus dem Partiturscan
SETZUNG 1.1

hinter die Sprachstrukturen zu horchen. Ich horche in die Stille und lausche nach dem Ungesagten. Ich finde das als Künstlerin spannend und entdecke hier Material für meine Werke.

—— Wichtige Beiträge über das Hören kommen aus dem Bereich der elektronischen Musik, z.B. von Pierre Schaeffer, Pauline Oliveros und R. Murray Schafer. Pauline Oliveros bezeichnete ihre Praxis als Komponistin, Improvisierende und Hörende als *Deep Listening*. Sie ist vor kurzem gestorben; unter den zahlreichen weltweiten Reaktionen auf ihren Tod fiel mir ein Artikel in der *Huffington Post* auf, mit dem Titel *We Need Experimental Music To Teach Us How To Listen, Now More Than Ever*. Die Autorin Priscilla Frank fordert dazu auf, anderen offen zuzuhören, dies sei heute mehr denn je wichtig. „The ear hears, the brain listens, the body senses vibrations“, hat Oliveros 2015 erklärt (Frank 2016). Im Englischen ist der Unterschied zwischen *hearing* und *listening* sehr klar – im Zusammenhang von bewusstem Hören und Musik wird stets von *listening* gesprochen. Im Deutschen kann ich den Unterschied nicht einfach durch die Verben *hören* und *horchen* benennen; es scheint notwendig, den Kontext genau zu formulieren. Ich bleibe meist beim Wort Hören, das ich durch Zusätze verändere und umdeute.

—— Wichtig ist mir als Komponistin, dass der Denkvorgang ein stimmlicher Vorgang ist. Mein Denken ist hörbar, der Denkvorgang ein vokaler Prozess (Ihde 2007: 117). Linguisten haben auf die Verbindung von Sprache und Denken hingewiesen, der Zusammenhang mit dem Gehör ist aber markant und neu. Das interessiert mich als Horcherin: Ich kann mein Denken, meine geistige und bewusste innere Aktivität hören. Mein Bewusstsein ist Teil der Sonosphäre – diesen Begriff hat Pauline Oliveros wiederholt eingefordert, als einen Ausdruck für die Klangwelt, in der wir uns bewegen und die wir gestalten.

—— Genau diese Praxis als Hörende, die hinein und hinaus in gleicher Weise horcht und den eigenen Geist dabei mit einbezieht, definiere ich als feministisch. Feministisches Hören ist somit eine Form der Grundlagenforschung. Indem ich die Hör-Wahrnehmung von Grund auf untersuche, setze ich sie neu zusammen. Es ist eine inklusive Haltung und Praxis. Sie schließt das Rauschen im Untergrund und den Klang der Stille mit ein, sie hört das Unerhörte. Feministisches Hören ist aktiv und selbstbestimmt. Ich sehe die feministische Position weniger als ein festes Dogma, dem ich folge – vielmehr ist die feministische Haltung für mich eine Praxis, die sich aus vielen Einzelheiten, Entscheidungen und

Handlungen im Alltag (dazu gehört auch meine künstlerische Arbeit) zusammensetzt. Aus diesem Grund ist das Konzept einer Auto-Ethnographie zutreffend, um meine künstlerische Arbeit im Kontext der Gesellschaft, in der ich lebe, zu beschreiben.

— Feministisches Hören verbindet bewusst das Persönliche mit dem Politischen (d.h. meine Innenwelt mit der Umgebung und der mich umgebenden Gesellschaft). Ich erinnere an die amerikanische Second-Wave-Feministin Carol Hanisch, die den Satz „The personal is political“ 1969 prägte. Sie ermutigte Frauen dazu, ihren individuellen und persönlichen Blick auf die Welt zu werfen, diesen auszudrücken und dafür ein Vokabular zu entwickeln. Für mich als Komponistin ist eine neue Form des Hörens das Werkzeug, mit dem ich die Welt erforsche, um sie aus meiner Sicht zu re-komponieren.

— Oft wird der Hörvorgang als eine passive Form der Wahrnehmung beschrieben – wir können die Ohren nicht verschließen. Die aktuellen kognitiven Wissenschaften sind sich jedoch darüber einig, dass der Wahrnehmungsprozess ein aktiver und kreativer Vorgang ist. Der Hirnforscher und Neurowissenschaftler Eric Kandel bezeichnet die Wahrnehmung als einen Prozess, der die Außenwelt erschafft (Kandel 2014: 247) – und so ist es auch mit dem Gehör. Wichtig ist mir weiters ein Ansatz in der Neurowissenschaft, der feministische und queere Perspektiven berücksichtigt. In ihrem Buch *Gendered Neurocultures* bestätigen die Herausgeberinnen Sigrid Schmitz und Grit Höppner den Einfluss der Kultur und Gesellschaft auf die Wahrnehmung (Schmitz/Höppner 2014: 17). Das zeigt, wie wichtig es ist, das Hören aus einer feministischen Perspektive heraus neu zu definieren. Bestätigung für meinen Denkansatz finde ich in der feministischen Rhetorik (Glenn/Ratcliffe 2011; Stenberg 2013); sie fordert eine Aufwertung des Hörens und der Stille. Zuhören ist nicht bloß das passive Gegenüber zur Rede, sondern ein essentieller und kreativer Beitrag, der Inhalt und Form strukturiert. Stille und Hören tragen zur rhetorischen Komposition bei.

— Ich verdanke Denkanstöße für diesen Diskurs einem Gespräch mit den Filmemacherinnen Laura Mulvey und Constanze Ruhm, die ich 2016 in Wien im mumok anlässlich des Screenings *Feminismus und/im Kino* getroffen habe.³⁾ Ich habe dort die Frage gestellt, ob es im Film einen dem *Male Gaze* entsprechenden Term für die Komposition oder den Soundtrack geben könnte, ob also für den Sound Ähnliches gelten könnte wie auf der visuellen Ebene. Mulvey hat die Frage an mich als Komponistin zurückgegeben;

3)

Vgl. <https://www.mumok.at/de/events/laura-mulvey>.

es hat offenbar noch niemand darüber nachgedacht. Gibt es also so etwas wie ein *Male Ear*? Und wie wäre das Gegenüber, das *Female Ear*, beschaffen? Mit dem *Ohr* ist, wie erwähnt, an sich eine passive, aufnehmende Haltung verbunden – also eine traditionell weibliche Rolle in unserer Gesellschaft, nämlich die Position der Hingabe, der Resonanz. Ich bevorzuge einen Begriff, der eine aktive Haltung ausdrückt, da ich an einer feministischen Alternative interessiert bin. Es genügt nicht, patriarchale Formen des Gehörs aufzuzeigen. Ich arbeite an einer Rekonstruktion des Hörens, die meine Arbeit als Komponistin unterstützt, und spreche von *Feminist Listening* – feministischem Hören. Diese Form des Hörens erzeugt aktiv komponierend meine/jemandes Sonosphäre. Wichtig ist, dass die Bezeichnung eine Aktivität ausdrückt, denn so wird nicht eine fixe ‚Zentral-Perspektive‘ oder Position vorgegeben, sondern eine flexible, persönliche und zugleich politische Handlung definiert.

ZORN UND SEINE ROLLE IN MEINEM KOMPOSITIONSPROZESS

— Ich untersuche an dieser Stelle den Kompositionsvorgang, der in meinem geistigen Raum stattfindet. Es fällt mir nicht leicht, diesen intimen Prozess in Worte zu fassen. Ich habe einen inneren Horizont aus Stille gefunden, einen stillen Nukleus. Donald W. Winnicott hat diesen stillen Kern einer Persönlichkeit so charakterisiert: Das Innerste einer Person möchte unerreicht bleiben und ruht in seiner Einsamkeit (Winnicott 2005). Ich habe Folgendes beobachtet: Der Kompositionsvorgang beginnt damit, dass aus dem offenen Raum meiner Imagination ein Impuls aufsteigt. Gefärbt von einer Sehnsucht – oder vom Feuer des Zorns – nimmt der zunächst formlose Impuls klangliche Gestalt an. Die Klangform wird allmählich konkreter und gewinnt an Kontur.

— Gefühle spielen in dieser Phase der Formung und Festigung eine wichtige Rolle: Der Impulsgeber für meine künstlerischen Aktivitäten ist die Emotion des Zorns. Ich spüre und kenne diese emotionale Quelle seit meiner Kindheit; jetzt nährt sie meine Arbeit als Komponistin. Bei genauer Analyse entdecke ich in diesem Zorn das Verlangen, sich mit der Welt in Verbindung zu setzen – und zwar in einer sehr persönlichen, einzigartigen Weise, die tatsächlich aus dem Inneren heraus entsteht und weder durch vorherrschende gesellschaftliche Mechanismen deformiert wird noch durch Moden verschleiert ist. Zorn ist der Punkt, an dem meine feministische Haltung, meine persönliche Struktur und meine Arbeit als Komponistin zusammentreffen.

ZORN — Ich finde es interessant, dass ‚Zorn‘ das Anfangswort der *Ilias*⁴⁾ ist, eines der ältesten europäischen Werke für die Stimme:

⁴⁾
[https://de.wikipedia.org/wiki/Ilias,_1._Buch.](https://de.wikipedia.org/wiki/Ilias,_1._Buch)

„Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος ...“

„Den Zorn singe, o Göttin, des Peleiden Achilles“ – so beginnt, wörtlich übersetzt, Homers Werk. Die erste betonte Silbe – *μῆνιν*, ‚den Zorn‘ (Akkusativ) – eröffnet ein gesungenes Werk, ein Epos. Hier wird eine Frau aufgefordert, ihre Stimme zu erheben (wahrscheinlich die Göttin der Dichtkunst). Bemerkenswert ist, dass die Stimme – wörtlich – gebeten wird, *den Zorn* zu singen – nicht *über* den Zorn zu singen, sondern Zorn direkt mit der Stimme auszudrücken – die im Altgriechischen übliche Formulierung drückt eine starke Körperlichkeit aus.

— Die Rede ist von rasendem Zorn, der zu Krieg, Zerstörung und Leid führt; gemeint ist der Trojanische Krieg. Ich ziehe Parallelen zu den heute weltweit tobenden kriegerischen Konflikten. Der Begriff Zorn ist in den Medien vielfach präsent. Ich finde es wichtig, in einem weltweit geführten Diskurs über den Zorn meine Stimme als Komponistin und Frau zu erheben und eine persönliche Reflexion einzubringen.

— Zorn wird im homerischen Epos *singbar*; im Prozess der Komposition und Performance wird die Emotion ‚Zorn‘ ent-territorialisiert, de-konstruiert, rhythmisch zerstückelt, fragmentiert – Zorn wird durch den Kompositionsvorgang kultiviert und zivilisiert. Ohne seine innere Kraft zu verlieren, wird Zorn singbar, hörbar und für ein Publikum verständlich. Durch die Arbeit an und mit der Stimme werden neue Räume eröffnet. Mit dem Kulturphilosophen Byung-Chul Han bin ich der Meinung, dass epischer Zorn ein Handlungsmedium ist, das Zukunft schafft (Han 2014: 17). Als Komponistin schaffe ich Zukunft durch meine Arbeit, im Sinne einer feministischen Handlung.

— Die *Ilias* ist ein längeres komponiertes Werk, das mittels Stimme vor Zuhörenden realisiert wurde. Ich positioniere mich als heutige Komponistin in der Nachfolge der homerischen Tradition, und zwar vor allem als Feministin. Die *Ilias* wurzelt in einer Kultur des Sprechens, Singens und Zuhörens. Es ist eine Kultur der Live Performance, einer Kunstform, die eine Teilhabe voraussetzt. Mit dem Philosophen Jean-Luc Nancy verstehe ich diese Kunstform als eine körperliche Gemeinschaft von Performenden und dem Publikum (Nancy 2015: xl). Die Gemeinschaft/Community wird in der performativen Aktion gespiegelt, abgebildet, geformt und verstärkt.

— Seit Jahren liegt der Fokus meiner Arbeit auf der menschlichen Stimme, die ich als einen Nexus von Körper/Klang/Geist verstehe. Alle Aspekte verbinden sich zur einer körperlichen Präsenz, mit der ich arbeiten möchte. Eine Sängerin/ein Sänger interpretiert nicht, denn die Stimme ist kein Instrument, wie die Theorie des postdramatischen Theaters klarstellt (Lehmann 2015: 277). Oder, wie die Komponistin und Performerin Jennifer Walshe schreibt: „Ein Körper ist kein Klavier“ (Walshe 2016). Die Stimme als Präsenz exponiert sich selbst, anstatt ein Werk zu interpretieren. Eine Vokalistin exponiert sich als physische Gegenwart vor der Gemeinschaft/Community der Zuhörenden. Es ist mir als Komponistin und Performerin wichtig, diese direkte und körperliche Qualität zu erreichen. Für mich steht die Live Performance als Kunstform an erster Stelle.

DER DRITTE RAUM — An einem bestimmten Punkt im Kompositionsvorgang beginne ich, einen Klang, der sich in meiner Imagination geformt hat, zu notieren. Das kann per Computer oder mit Papier und Stift geschehen – in jedem Fall ist das der Punkt, an dem meine Vorstellung in die Außenwelt tritt und die Imagination die ‚reale‘ Welt trifft. Es ist ein entscheidender Übergang, obwohl er mir im Fluss des Arbeitens meist nicht speziell auffällt.

— Ab diesem Moment der Berührung mit der ‚realen‘ Welt beginnt eine Phase des Forschens, Experimentierens und Probierens. Ich trete jetzt mit PerformerInnen in Austausch, halte Proben ab oder übe selbst. Ich arbeite mit Instrumenten, mit Objekten, Materialien – ich liebe etwa Papier als Werkstoff; es können auch Pflanzenteile oder organische Materialien an meiner Recherche beteiligt sein, oder der (eigene) Körper, Bewegungen. Ich brauche die haptische Auseinandersetzung mit der Welt und ihren Objekten für meine Praxis. In dieser Phase findet die Notation eines Werkes statt, die Verschriftlichung, die für mich und/oder andere lesbar sein soll. Ich notiere je nach Werk für Stimmen, Instrumente, Elektronik, ich notiere Bewegungen und Positionen im Raum.

— Diese Phase ist intensiv, privat und öffentlich zugleich – eine räumlich und zeitlich verlängerte Werkbank meiner Imagination. Ich nenne diese Phase den *Dritten Raum* – ein Zwischenstadium, eine zwischengeschaltete Zone, die sich von mir zur Außenwelt spannt. Ich beziehe mich hier auf Donald W. Winnicott und seine Studien (wie etwa *Playing and Reality*, 1971). Winnicott postuliert, dass es zwischen dem, was wir als unseren Persönlichkeitsraum

definieren, und dem, was psychologisch als ‚Außenwelt‘ gilt, noch eine dritte Zone gibt. Dieser Raum ist weder unser persönliches Territorium, noch gehört er zu anderen; er steht nach beiden Seiten offen und ermöglicht Austausch mit den Mitmenschen. Winnicott hat seine Erkenntnisse zunächst durch Beobachtungen an Kindern gesammelt (Stichwort: Kuscheldecke, Spielobjekte) und später verallgemeinert. Winnicott kam zum Schluss, dass in einer Gesellschaft kultureller und künstlerischer Austausch in einem Dritten Raum stattfindet, der von dieser Gemeinschaft definiert und benützt wird. In diesem Raum finden Lernprozesse statt, hier finden Austausch und Kreativität ihren Platz. Der Dritte Raum und die Objekte darin müssen laufend mit der Umgebung ausverhandelt werden. Es gibt eine Reihe von KünstlerInnen, die sich mit Winnicotts Theorien auseinandersetzen. Ich erwähne hier etwa den britischen Musikschaftern und Theoretiker David Toop, der in seinem Buch *Into the Maelstrom: Music, Improvisation and the Dream of Freedom* (Toop 2016) beobachtet, wie Improvisation in einem Dritten Raum zwischen den Spielenden und den Zuhörern entsteht.

— Als Performerin verstehe ich mein Instrument als einen Zwischenkörper. Es ist nicht Teil meiner psychologischen Person, aber es gehört in gewisser Weise zu mir: Ich nehme es als eine Fortsetzung meines Körpers wahr, wenn ich spiele. Die Grenzen zwischen meinen Fingerkuppen und den Klappen des Instruments verschwinden; als Performerin wachsen mir Metallfinger. Auf der anderen Seite können ZuhörerInnen das Instrument wahrnehmen (sehen, hören, berühren) und auf persönliche Weise interpretieren und dekodieren.

— Das Ende der Zwischenphase ist mit der Aufführung des Werkes erreicht. Meinem Verständnis nach wird die Komposition bei der Aufführung gänzlich den Zuhörenden übergeben. Die Rezeption des Werkes findet auf persönliche Art statt, meine Musik wird durch einen individuellen Hörvorgang von den Zuhörenden neu geschaffen, re-komponiert und dekodiert. An diesem Punkt tritt ein Werk aus dem Dritten Raum hinaus.

PARTITUR UND AUFFÜHRUNGSPRAXIS: EINE UMKEHRUNG

— Die Partitur-Membran *SETZUNG* bildet einen Dritten Raum zwischen der Performerin und den ZuschauerInnen. Sie macht den Vorgang der Notation sichtbar und repräsentiert als dauerhaftes Objekt die vorübergehende Zwischenphase. Das Objekt exponiert mich als Komponistin und stellt persönliche Gedankengänge zur Schau.

—— Üblicherweise ist bei einer musikalischen Aufführung mit einer Sängerin die Interpretin zentral auf der Bühne sichtbar; die visuelle Komponente hat einen hohen Stellenwert, besonders bei Vokalistinnen. Das ist quer durch alle Genres der Musik zu beobachten; bei unterschiedlicher Ästhetik ist der Stellenwert der Frau als Performerin ähnlich. Ich beobachte häufig traditionelle, von einer maskulinistischen Sichtweise geprägte Muster, egal wie fortschrittlich sich das musikalische Genre gibt. Im Gegensatz dazu ist die Komposition in Form der Partitur unsichtbar auf dem Notenständer platziert (wenn überhaupt von Noten gelesen wird). Speziell in der Neuen Musik entsteht auf diese Weise ein Nimbus des Geheimnisvollen rund um die Notation eines Werkes. Die Arbeit der Komposition tritt in den Hintergrund, wird womöglich sogar degradiert.

—— Mit meiner Installation *SETZUNG* durchbreche ich diese Strukturen: Die Performerin agiert visuell im Hintergrund; hörbar ist sie hingegen sehr wohl. Auf der anderen Seite rücke ich die Partitur sichtbar in den Vordergrund; ich thematisiere damit den Vorgang der Komposition und der Niederschrift als künstlerischen Prozess. Meine Installation fußt auf meinem Wunsch, als Komponistin über meine Werke wahrgenommen zu werden. Ich möchte als Künstlerin nicht nach meinem Aussehen beurteilt werden oder nach meinem Alter, Geschlecht etc., sondern ich möchte mein Werk im Vordergrund sehen.⁵⁾ Meiner Erfahrung nach ist das keineswegs selbstverständlich; ich beobachte, dass das Musikbusiness auch in der neuen Musik KomponistInnen sehr wohl auch nach äußeren Kriterien beurteilt, im Gleichklang mit den entsprechenden Medien.

—— Den Vorgang der Notation erlebe ich als Komponistin als einen intensiven, vielschichtigen Prozess, der letztlich dazu dient, eine Performerin zu aktivieren. Notation ist ein Vorgang, der eine Komposition aus der Imagination heraus in eine zweidimensionale visuelle Ebene kartographiert. Dieser Prozess des Schreibens wirkt auf das Werk zurück: Die Komposition verändert sich während der Notation.

—— Es war mir bei *SETZUNG* ein Anliegen, ein Zeichen des Widerstands gegen die Folgen der Digitalisierung der Notation zu setzen. Notationsprogramme am Computer ersetzen zunehmend die Notation per Hand: Im Zuge dessen werden nicht nur die Notation und der Notenausdruck vereinfacht und standardisiert; es werden immer mehr Teile des Kompositionsprozesses selbst vorprogrammiert und automatisiert. Programme greifen über die

5)

Die mexikanische Dichterin Sor Juana Inés de la Cruz (1651–1695) hat ebenfalls in ihren Schriften argumentiert, man möge ihre Werke als solche beurteilen, unabhängig von ihrer Person als Autorin – eine für das Barock bahnbrechende feministische Argumentationslinie (Trueblood 1988: 21).

Notation in ganz spezifischer Weise in ästhetische Prozesse ein und übernehmen kompositorische Entscheidungen – leider vielfach gegen meinen Willen als Komponistin, was ich als hinderlich und störend erlebe. Es war die Wut über diese Bevormundung, die mich auf die Idee zu dieser Partitur gebracht hat. Durch handschriftliche Ästhetik, Größe und Beschaffenheit signalisiert meine Partitur eine Gegenposition zur Automatisierung und Standardisierung des Kompositionsvorganges.

KÜNSTLERISCHER EINWURF _____ Der folgende Text ist entnommen aus *SETZUNG*; die letzte Zeile zitiert Poem XXI [„Óyeme con los ojos“] von Sor Juana Inéz de la Cruz (de la Cruz 1996: 74f.):

~~Gedanken steigen auf. Entstehen in meinem Denkraum. Verdichten sich. Drängen nach außen.
Ich spüre die Feder. An meinen Fingern, Fingerspitzen: der Kiel. Sie ist so leicht, die Feder.
Gedanken nehmen Form an, Struktur im Raum. Ich schreibe.~~

hier
und

dort

ich denke also bist du hier
bin ich gedacht

nicht dort
ich und

IHR

drinnen draußen
zwischen

ein Fühlen in mir
in dem
was begrenzt ist als

INNEN

und fröhlich

mit
geteilt

Verantwortung
haben halten teilen
mit sein

MACHT STATT PFLEGE

aus-
einander Setzung

Ende
unser aller

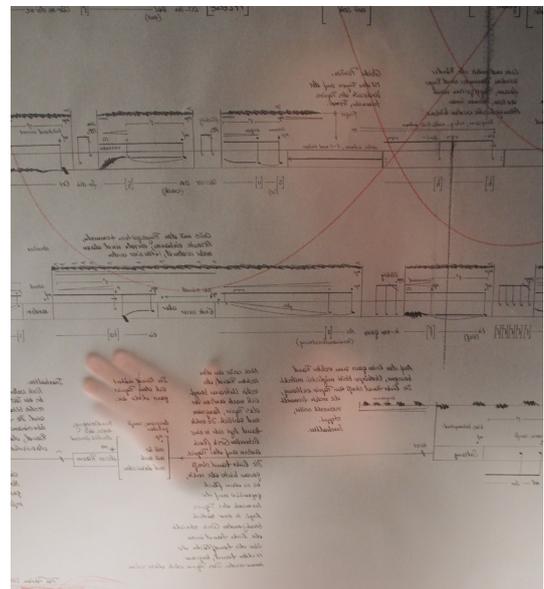
mit ihr
mit euch
und dazwischen
dieser Raum

„es höre mich dein AUGE“

DIE KÜNSTLERIN DE LA CRUZ: ÜBER DAS SCHREIBEN UND NOTIEREN

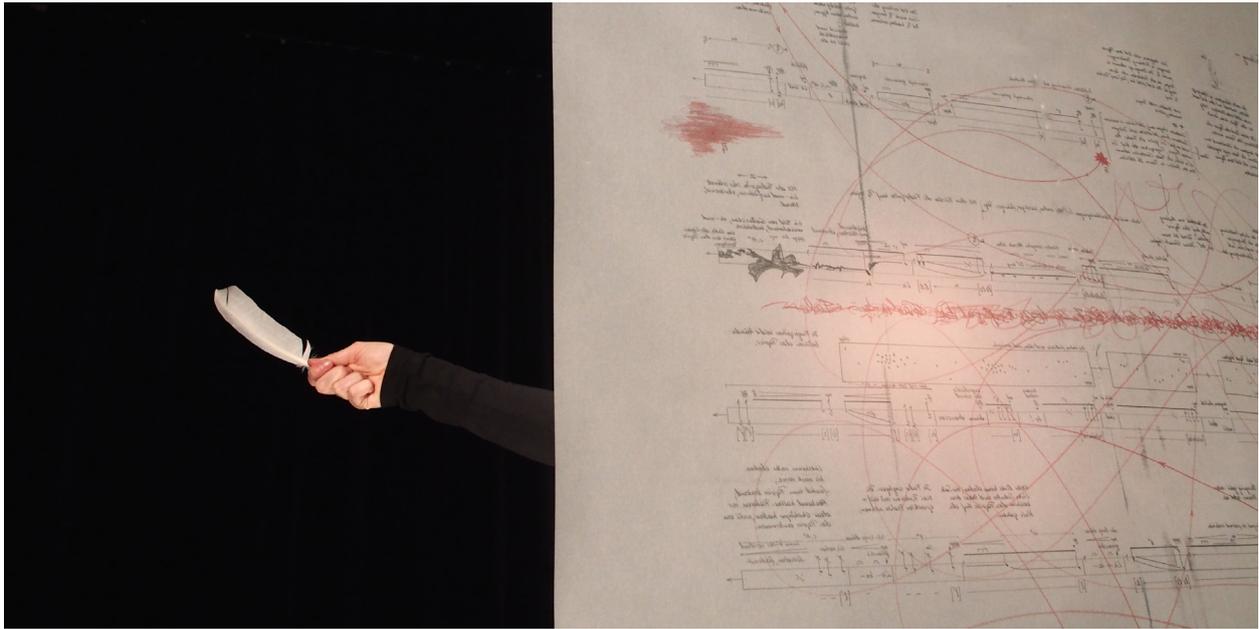
Die Partitur-Installation wirkt bei einer Aufführung wie ein halbdurchsichtiger Schleier. Dieser Effekt wird durch geeignete Beleuchtung verstärkt (**Abb. 2 und 3**). Mein Konzept bezieht sich auf die Autorin und Forscherin Sor Juana Inés de la Cruz. Die im Mexiko der Barockzeit lebende junge Frau wollte Wissenschaftlerin und Künstlerin werden; sie sah ihre einzige Chance darin, als Nonne zu leben – den Schleier zu nehmen. Nach ihrem Eintritt ins Kloster hat sie die Abtei zeitlebens nicht mehr verlassen; ihre Werke wurden hingegen weltweit publiziert. Sie stand schriftlich im Austausch mit DenkerInnen in der gesamten (damaligen) Welt. Bei meiner Arbeit ist das ebenso: Wenn ich komponiere, bin ich allein. Die Partitur ist Bindeglied zur Aufführung. Über das notierte Werk kann eine Interpretin meine Musik für andere zu Gehör bringen.

Der Nobelpreisträger Octavio Paz beschrieb in *Sor Juana Inés de la Cruz oder Die Fallstricke des Glaubens* (1994), wie es der Autorin gelingt, mit ihrem Leben und Werk immer wieder die



// **Abbildung 2**

Die Vokalistin Michaela Schausberger hinter der Partitur bei der Uraufführung 2014 (Foto: Pia Palme).



starren Regeln der Gesellschaft zu durchbrechen. Im Zusammenhang mit de la Cruz kann meine Partitur auch als Anspielung auf die Klostermauern, ihren Rückzug aus der Gesellschaft und den Schleier gedeutet werden. Am Ende des Stückes zitiere ich eine Zeile aus dem Gedicht Nr. XXI: „Óyeme con los ojos“ („Es höre mich dein Auge“ – de la Cruz 1996: 75). Dieses Paradox illustriert sehr treffend die Diskussion über das Zusammenspiel von Sehen und Hören, um das es bei meinem Werk geht. ‚Mit den Augen hören‘ ist als Referenz auf die vokalen Eigenschaften des Denkvorganges zu verstehen: Ein Text, Gedicht oder Brief wird beim Lesen innerlich gehört.

— Ich habe Notenzeilen und Texte für die Stimme in schwarzer Farbe notiert; Regieanweisungen und Bewegungen sind ganz oben im jeweiligen System festgehalten. Die roten Linien, die schwarze Schrift überlagernd, bestimmen Bewegungsabläufe: Diese Linien sind von der Performerin mit einer Gänsefeder nachzufahren. Die roten Linien spielen auf das Design von Schnittmustern für Handarbeiten und Schneiderarbeiten an. Die Überlagerung von verschiedenfarbigen Liniensystemen ist bei Musterbögen üblich; auch die Parallele zu Handarbeiten, herkömmlicherweise eine Domäne von Frauen, ist beabsichtigt. Als Mädchen habe ich Zeit mit Handarbeiten verbracht. Sor Juana hat sich durch den Eintritt ins Kloster vom Zwang zu Handarbeiten distanziert. Die Notation auf der Partitur muss gut lesbar sein. Gegen die Mitte des Stückes geht die Performerin in die Knie – Sor Juana musste sich gegen Ende ihres Lebens vor den Autoritäten der Kirche beugen (Paz 1994: 668). Sie

// **Abbildung 3**
Die Vokalistin Michaela Schausberger
hinter der Partitur bei der Uraufführung
2014 (Foto: Pia Palme).

wurde gezwungen, der Kunst und Wissenschaft zu entsagen, und starb wenig später als Pflegerin im Laufe einer Epidemie.

— Auf zeitgenössischen Gemälden ist de la Cruz mit einer Feder in der Hand portraitiert – ein Symbol für Wissenschaft und Literatur. Eine gezeichnete Feder findet sich auch auf meiner Partitur.

TEXT — Der Text, den ich für das Werk geschrieben habe, verbindet mehrere Ebenen der Reflexion. Einerseits betrachte ich den kreativen Vorgang beim Schreiben aus der Sicht von Sor Juana; andererseits schreibe ich persönliche Betrachtungen über feministische Inhalte hinein. Eine Schlüsselstelle im Stück ergibt sich bei der Rezitation der Worte „MACHT STATT PFLEGE“. Hier kniet die Performerin und streckt beide Arme zu den Seiten aus, mit rotierenden Federn (auf elektrische Milchschaumer aufgepflanzt) in den Händen.

— Text ist in meinen Werken wichtig; ich betrachte Körper, Geist und Klang als essentielle Bestandteile der Stimme. Bewusstsein und *mind* (ich ziehe dem schwergewichtigen deutschen Wort ‚Geist‘ das englische Wort *mind* vor) sind grundlegende Komponenten meiner Arbeit, die ich in Texten verorte. Es geht mir ebenso um Gesprochenes, um Sprache als ein Klangereignis, nicht immer um Textverständlichkeit. Beim Kompositionsvorgang dekonstruiere ich die Texte oft zur Unkenntlichkeit und zerpfücke sie in kleinste Fetzen, Partikel, Phoneme. Ich schreibe Texte zum Teil parallel zum Kompositionsvorgang, zum Teil unabhängig davon. Text ist für mich eine weitere Möglichkeit, einen Dritten Raum aufzuspannen. Das Schreiben von Texten hilft mir, den kompositorischen Prozess in Gang zu halten. Ich kann schreibend Aspekte in diesem Vorgang erfassen, die ich anders nicht bearbeiten kann. Das Schreiben ist eine Erweiterung meiner künstlerischen Praxis. Den Impuls, mir die Technik des Schreibens anzueignen, verdanke ich der Komponistin, Filmemacherin und Theoretikerin Trinh T. Minh-ha und ihrem Buch *Woman, Native, Other. Postkolonialität und Feminismus schreiben* (Minh-ha 1989).

DER SCHLEIER ALS ZWISCHENOBJEKT — Anhand der Theorien von Winnicott und gestützt auf meine Erfahrungen als Komponistin untersuche ich das Thema ‚Verschleierung‘. Mir fällt auf, dass ich in meiner Arbeit oft Zwischenelemente einsetze, um Dinge visuell oder hörbar in den Vordergrund oder Hintergrund zu rücken. Ich verwende in *SETZUNG* eine Partitur-Membran, um die Rezeption einer Live Performance zu verschieben und neu zu komponieren. Techniken der Verschleierung oder Maskierung

machen es bei diesem Werk möglich, die Wahrnehmung der Zuhörenden zu gestalten. Das Zwischenobjekt wird in diesem Fall aufgeladen mit Bedeutung, es wird zum Inhalt der künstlerischen Arbeit. Das Arbeiten mit dem Objekt hat andererseits den künstlerischen Prozess beeinflusst.

— Wenn ich im Alltag in Wien über das Thema Verschleierung nachdenke und mir dabei das muslimische Kopftuch in den Sinn kommt, merke ich, dass Ähnliches wie eben beschrieben in der Auseinandersetzung mit dem Kopftuch als einem Objekt passiert: Das muslimische Kopftuch rückt Dinge in den Hintergrund und andere in den Vordergrund, es verändert die Wahrnehmung. Vermutlich ist dies nicht nur von außen, sondern auch von innen so (betrifft also die Person, die es trägt). Das Objekt wird mit Bedeutung aufgeladen, und es beeinflusst den Prozess der Interaktion. Ich habe in den Jahren 2012–2014 insgesamt zwei Monate als Komponistin in Teheran gelebt und bin mit den relativ strengen Bekleidungsvorschriften in der Islamischen Republik Iran am eigenen Körper vertraut. Die interessanteste Erfahrung war dabei, dass mich im Alltag die Wahrung dieser Vorschriften ständig beschäftigt hat – was nur teilweise damit zusammenhing, dass sie für mich ungewohnt waren. Vielmehr scheint das in der Natur der Sache zu liegen: Wenn ich mich nach bestimmten Regeln sorgfältig kleide, wende ich dafür Zeit auf. Im Bewusstsein, in der Öffentlichkeit mit dieser Kleidung beobachtet zu werden, achte ich auf den Sitz der Kleidung. Das ist bei westlicher Mode und genauem Styling genauso der Fall, oder auch bei der Ordenskleidung einer buddhistischen Nonne. Will ich das als Frau? Als Mensch? Mache ich das freiwillig oder ist mir das aufgezwungen? Macht die Einstellung einen Unterschied? In beiden Fällen (bei Mode oder religiös bestimmter Kleidung) könnte die grundsätzliche Wahrnehmung der Kleidung am Körper ähnlich ablaufen: Ich trage ein Zwischenobjekt, das nicht nur zu mir selbst gehört, sondern auf subtile Weise auch von der Umwelt mitgestaltet wird.

— Im übertragenen Sinn denke ich, dass wir als Zivilgesellschaft einen Dritten Raum nach Winnicott teilen. Wir bewegen uns als Gesellschaft kulturell in einer intermediären Zone. Was passiert, wenn ein Teil der Gemeinschaft neue Objekte oder Regeln in diesen Dritten Raum einbringt? Ich finde es interessant, statt der unscharfen, überstrapazierten und für mich unsäglichen Diskussion über einen ‚Wertekanon‘ einen kollektiven Dritten Raum zu diskutieren, den wir als Gesellschaft formen. Hier finden Lernprozesse statt, hier wird gestritten, Neues erforscht und kreativ ausverhandelt.

6)

Nachzulesen auf ihrer Webseite unter <http://trinhminh-ha.squarespace.com/when-the-eye-frames-red/>.

—— Abschließend zitiere ich Trinh T. Minh-ha, die 2012 in einem Interview⁶⁾ argumentiert hat: „The spaces between image, sound and text remain spaces of generative multiplicity, in which the function of each is not to serve nor to rule over the other, but to expose, in their tight interactions, each other’s limit.“

// **Abbildungsnachweis**

Abb. 1–3: Pia Palme

// **Literatur**

- de la Cruz, Juana Inés (1996): Poem XXI. In: Adam, A. P. A. (Hg.), *Es höre mich dein Auge. Lyrik, Theater, Prosa*. Frankfurt am Main, Verlag Neue Kritik, S. 74–75 [1692]
- Frank, Priscilla (2016): *We Need Experimental Music To Teach Us How To Listen, Now More Than Ever*. In memory of avant-garde electronic composer Pauline Oliveros. http://www.huffingtonpost.com/entry/pauline-oliveros-deep-listening_us_583c4797e4b000af95eee137?section=us_arts (6.9.2017)
- Glenn, C. / Ratcliffe, K. (Hg.) (2011): *Silence and Listening as Rhetorical Arts*. Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press. <http://www.ebrary.com> (7.11.2016)
- Han, Byung-Chul (2014): *Im Schwarm. Ansichten des Digitalen*. Berlin, Matthes & Seitz (2. Aufl.)
- Hanisch, Carol (2009): *The Personal is Political*. <http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html> [1969]
- Ihde, Don (2007): *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*. Albany, State University of New York Press (2. Aufl.)
- Kandel, Eric (2014): *Das Zeitalter der Erkenntnis*. München, Pantheon Verlag
- Lehmann, Hans-Thies (2015): *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main, Verlag der Autoren (6. Aufl.)
- Mulvey, Laura (2016): *Feminismus und/im Kino. Screening at mumok kino, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien* (21.4.2016)
- Nancy, Jean-Luc (2015): Preface. In: Connor, P. (Hg.), *The Inoperative Community* (9. Ausg.). Minneapolis, University of Minnesota Press, S. xxxvi–xli
- Oliveros, Pauline (1993): Cues. *The Musical Quarterly*, vol. 77, 3, S. 373–383. <http://www.jstor.org/stable/742385> (4.12.2014)
- Dies. (2005): *Deep Listening: A Composer’s Sound Practice*. New York, iUniverse
- Dies. (2011): Auralizing in the Sonosphere: A Vocabulary for Inner Sound and Sounding. In: Sage Publications, *Journal of Visual Culture* 2011, vol. 10, 2, S. 162–168. <http://vcu.sagepub.com/content/10/2/162> (4.12.2014)
- Palme, Pia (2015): *Drawing on paper, from mind to voice*. In: Pocknee, D. / Flanagan, B. / Braxton, Sh. (Hg.), *CeReNeM Journal Issue 5*. http://cerenem.ricercata.org/articles/drawing_on_paper/page01.html (4.12.2014)
- Paz, Octavio (1994): *Sor Juana Inés de la Cruz oder Die Fallstricke des Glaubens*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag [1982]
- Ruschowski, André (2010): *Elektronische Klänge und musikalische Entdeckungen*. Stuttgart, Reclams Universal Bibliothek (2. Aufl.)
- Schafer, Raymond Murray (1994): *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, Destiny Books [1977]
- Schmitz, Sigrid / Höppner, Grit (Hg.) (2014): *Gendered Neurocultures. Feminist and Queer Perspectives on Current Brain Disorders*. Wien, Zaglossus
- Stenberg, Shari J. (2013): *Lenses on Composition Studies: Composition Studies Through a Feminist Lens*. Anderson/US, Parlor Press. <http://www.ebrary.com> (7.11.2016)
- Toop, David (2016): *Into the Maelstrom: Music, Improvisation and the Dream of Freedom*. New York, Bloomsbury Academic
- Trinh, Minh-ha (1989): *Woman, Native, Other. Postkolonialität und Feminismus schreiben*. Wien, Turia und Kant
- Dies. (2012): *When the Eye Frames Red. Interview with Akira Mizuta Lippit*. <http://trinhminh-ha.squarespace.com/when-the-eye-frames-red/> (7.11.2016)
- Trueblood, Alan S. (1988): *A Sor Juana Anthology*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press

Walshe, Jennifer (2016): Ein Körper ist kein Klavier. Editorial zur Diskussion über die „Neue Disziplin“. In: Dies. (Hg.), Die Neue Disziplin, MusikTexte 149. http://musiktexte.de/WebRoot/Store22/Shops/dc91cfee-4fdc-41fe-82da-0c2b88528c1e/MediaGallery/editorial_149.pdf (7.11.2016)

Winnicott, Donald W. (2005): Playing and Reality. London, Routledge Classics [1971]

// Angaben zur Autorin

Pia Palme, Dr., geboren 1957, ist Komponistin, Performerin und Theoretikerin. Sie lebt und arbeitet in Wien und ist vielfältig tätig als Künstlerin, Experimentalistin, sie arbeitet mit Installationen und Video, improvisiert, schreibt Texte, lehrt und kuratiert. In ihren stets räumlich gedachten Kompositionen rückt sie immer wieder die menschliche Stimme und deren verletzte Körperlichkeit in den Vordergrund. 2017 promovierte sie zum Doctor of Philosophy an der University of Huddersfield mit ihrer künstlerischen Forschungsarbeit *The Noise of Mind: A Feminist Practice in Composition*. In ihren Auftritten als (Solo)Performerin verbindet Pia Palme ihre Arbeitsbereiche als Komponistin, Theoretikerin, Musikerin und Künstlerin. Sie entwickelt derzeit das interdisziplinäre Format der Performance-Lecture durch Storytelling weiter, so etwa am ZKM Karlsruhe, an der Harvard University, Universität für angewandte Kunst Wien, KUG Graz, Porgy & Bess Wien, University of Huddersfield, Goldsmiths University London. Nach zahlreichen Auszeichnungen und Förderungen erhielt sie 2017 das Staatsstipendium für Komposition der Republik Österreich.

Website: piapalme.at

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

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

// License

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.



GLANZ. ZUR DIFFRAKTION DES SPIEGELS BEYONCÉ UND FKA TWIGS ALS ‚GLÄNZENDE‘ BEISPIELE DES ‚SCHWARZWERDENS‘

„Abstained from mirrors / Abstained from sex / Slowly did not speak another word“ – diese Zeilen, langsam gesprochen, eingehüllt in die sphärischen Klänge und verschwommenen Bilder einer Unterwasserwelt, eines versunkenen Atlantis, stammen aus Beyoncé’s visuellem Album¹⁾ *Lemonade* und bilden den Prolog des Songs *Hold Up* – einer in Glassplitter zerspringenden Zerstörungsfantasie und reggaelastigen Eifersuchthymne.

— „Abstained from mirrors / Abstained from sex / Slowly did not speak another word“ – sich dem Spiegel fernhalten, sich dem Sex verweigern, sich der Stimme enthalten: das sind Beschreibungen der Uneitelkeit, des asketischen Ideals und reinigenden Schweigens, die im Rahmen christlicher Exerzitien bekannt sind und die Beyoncé mit den kurz darauf folgenden Zeilen „I whipped my own back / And asked for dominion at your feet“ noch deutlicher in den Kontext religiöser Sühne stellt. Diese Verweigerung eines Selbstbildes fügt sich in dieser Sequenz des Videos aber nicht bruchlos in das christliche Narrativ der Selbstkasteiung und schließlich Selbstvergewisserung ein. Ich möchte vielmehr vorschlagen, Beyoncé’s visuelles Album *Lemonade* als einen Versuch der schwarzen Umformulierung des Spiegelstadiums zu betrachten. Ähnlich werde ich das Musikvideo *Two Weeks* von FKA twigs diskutieren. Ziel ist, das Potential der Videos für eine Theorie und Praxis des Schwarzwerdens herauszuarbeiten. Damit spiele ich auf das von Achille Mbembe eingeführte Schwarzwerden der Welt an. Mbembe fragt danach, welche Gefahr das Schwarzwerden der Welt für das „Versprechen universeller Freiheit und Gleichheit mit sich“ (Mbembe 2014: 23) bringt. In welcher Weise liegt im Schwarzwerden der Welt das Versprechen des radikalen Umbaus der auf weißen Normen basierenden „Grundlagen der gesamten Reproduktion des Lebens“ (Ebd.: 80) und des Miteinanderlebens?

— Ich möchte zeigen, dass den in diesem Beitrag besprochenen Versuchen der visuellen Umformulierung des Spiegelstadiums eine Medienästhetik des Glanzes innewohnt, die den Spiegel als Medium der Identifikation und des Ich-Ideals herausfordert. Glanz konvertiert den Spiegel zum Medium der Diffraction und somit der Interferenz, das heißt der Überlagerung von bereits mit Anderen verbundenen Subjekten. Anhand verschiedener

1)

Beyoncé veröffentlichte gleichzeitig mit dem Erscheinen des Albums *Lemonade* 2016 einen knapp einstündigen Film, der alle Songs mit den dazugehörigen Videos vereint und durch eine weibliche Stimme aus dem Off, die Gedichtfragmente der somalisch-britischen Lyrikerin Warsan Shire zitiert, zusammengehalten wird.

Visualisierungen von Glanz wird deutlich, dass sich das Spiegelmodell der Subjektivierung (= Reflexion) in eines der Affizierung (= Diffraktion) transformiert, wodurch kategoriale Gewissheiten über binäre Aufteilungen destabilisiert und gesellschaftliche Relationen zwischen Subjekten und Objekten neu angeordnet werden. Strukturell bedingte Empfänglichkeiten für rassistische Diskriminierungen werden in eine politisch kritische Form der Affizierung, der Einlassung,²⁾ der Involvierung übersetzt, was schließlich bedeutet, die Frage der Reproduktion des Lebens, des Miteinanderlebens neu zu justieren. Dies ist insofern wichtig zu betonen, als das Spiegelstadium eines der fundamentalen konzeptuellen Modelle des, wie bell hooks es nennt, „ahistorischen psychoanalytischen Gedankengerüsts [darstellt], das [...] aktiv verhindert, dass Rassismus zur Kenntnis genommen wird“ (hooks 2016a: 98). Daher ist eine Reformulierung nötig, die der psychoanalytischen Theorie der Subjektbildung als einer, die sich implizit auf weiße Subjekte beschränkt, kritisch begegnet. Es wird daher darum gehen, aufzuzeigen, was mit dem Spiegelmodell geschieht, wenn es auf der Ebene von *race* betrachtet wird. Eröffnet sich ein Möglichkeitsraum oder nur ein Minenfeld für schwarze Subjektivierung?

GLITTERING BLACK MAGIC AND FEMINIST FORMATIONS:

BEYONCÉ — Einem Tag vor ihrem spektakulären Auftritt beim Super Bowl 50 veröffentlichte Beyoncé 2016 das Musikvideo zu ihrem Song *Formation*, das als Marketing-Auftakt das visuelle Album *Lemonade* beschließt. In diesem Album verbindet sie die Kritik an der Polizeigewalt gegen Schwarze mit der an *environmental racism* in den USA. Wir sehen in Anspielung auf Trayvon Martin³⁾ einen schwarzen Jungen im Hoodie vor einer Wand schwerbewaffneter Polizisten tanzen, kommentiert durch den Schnitt auf ein Graffiti, das „Stop shooting us“ zu lesen gibt. Wir sehen Frauen Fotoportraits ihrer durch Polizeibrutalität ermordeten Söhne in die Kamera halten. Wir sehen Bilder untergehender Häuser nach dem Hurrikan Katrina, der vor allem die von Afro-Amerikaner_innen besiedelten Gegenden New Orleans traf. Und wir sehen Beyoncé auf einem Polizeiauto sitzend, das von Wasser umgeben ist und zum Ende des Videos untergeht. Gegen dieses apokalyptische Szenario am Ende des Videos arbeiten zuvor Bilder von Black Pride und Black is Beautiful an. Zu sehen sind: Beyoncé, die in *antebellum*-Gewändern – stolz, aufrecht, herausfordernd – das Publikum mit ausgestrecktem Mittelfinger und der Aussage „they never take the country out me“⁴⁾ provoziert; ihre

2) Michaela Ott spricht in ihrem Band *Affizierung von Modi des Eingelassen- und Eingefügtseins* und thematisiert diese als „Generatoren der unübersehbar vielfältigen Entwicklungs- und Entwicklungsprozesse des Lebendigen [...] die sowohl den Einzelnen herauskristallisieren und höhertreiben als auch ihn in Umwelt und Welt immer komplexer involvieren“ (Ott 2010: 18).

3) Der 17-jährige Trayvon Martin wurde am 26.2.2012 allein aufgrund des Tragens eines dunklen Hoodies verdächtig und von dem Nachbarnschaftswachmann George Zimmerman erschossen. Die Ermordung Martins hat zu massenhaften Demonstrationen gegen Rassismus und Polizeivillkür gesorgt und mündete nach dem Freispruch von Zimmerman in die internationale Bewegung *Black Lives Matter*.

4) Mit dem Verweis wird darauf angespielt, das afrikanische Heimatland nie zu vergessen.

Tochter Blue Ivy Carter, die keck mit der Hüfte wippt; muskulöse schwarze Frauenkörper, die sich als *counterpart* zur Polizistenwand in Formation bringen. Als menschliches Schutzschild bilden diese Tänzerinnen ein visuelles Echo jener Müllmänner, die 1968 in Tennessee gegen schlechte Arbeitsbedingungen, die rassistisch begründet waren, streikten. Mit Protesttafeln, die die Aufschrift „I AM A MAN“ trugen, hatten sie sich zu einem kollektiven *sign-board* zusammengefunden, um für ihre Anerkennung zu kämpfen.

Die Annahme, es handele sich bei dem Video um eine feministisch gewendete Visualisierung des Konzepts Black Power, wie es im Rahmen des Civil Rights Movement formuliert wurde, ist naheliegend, auch mit Blick auf die Show beim Super Bowl 50, die unmissverständlich auf die Black Panther Bezug nahm. Jedoch möchte ich eine etwas anders gelagerte Argumentation verfolgen: Denn entgegen der Behauptung, es handele sich bei dem Video nur um eine der Kommodifizierung zuarbeitende Verherrlichung – *glamorization* (hooks 2016b) –, von *black history*, die zudem über den schwarzen weiblichen Körper hergeleitet wird, ist meine These, dass gerade *glamour* in der Bedeutung von Glanz ein kritisches Potential bereithält, das in der Affizierung eines neuen Verhältnisses zu schwarzer Subjektivierung und Autonomie liegt. Zwar könnten wir mit bell hooks argumentieren, dass Beyoncé den schwarzen weiblichen Körper für ein verklärendes Zelebrieren einer *black history* ausbeutet, die sich durch das Projekt der Maskulinisierung schwarzer Männlichkeit (Dietze 2013: 251–304) auszeichnet. Aber damit wäre ein vergeschlechtlichtes und rassifiziertes Subjektverständnis wieder errichtet, das sich durch weiße westliche Wissensformationen wie männliche Autonomie und Aktivität ausweist. Daher möchte ich mir die Szene, in der Beyoncé am Ende des Videos von den Wassermassen verschlungen wird, noch einmal genauer anschauen.

Während Beyoncé zu Beginn des Videos noch auf dem Auto, das von Wasser umgeben ist, steht, liegt sie am Ende auf dem Dach und geht mitsamt dem Auto unter (**Abb. 1**). Es ließe sich behaupten, dass die Einstellung das Motiv des Wassers in Anspielung auf die *Middle Passage* (Wright 2015) in seiner gefährdenden



// **Abbildung 1**
„Öliger Spiegel“, Screenshot von
Lemonade, Beyoncé, Regie: Jonas
Akerlund, Mark Romanek, US 2016,
45:49 min.

Dimension aufgreift und damit als Sinnbild der rassistischen Formation der Tötung so vieler während des transatlantischen Sklavenhandels fungiert. Wasser symbolisiert im Rahmen der *Middle Passage* das Spiegelstadium, wie es Jacques Lacan eingeführt (Lacan 1975) und Frantz Fanon in Bezug auf die Kategorie *race* präzisiert hat (Fanon 2008). Nach Fanon ist der schwarze Mann als der ultimative Andere und das unerreichbare Objekt für weiße Subjektbildung konstitutiv (Ebd.: 139). Im Moment des Verschwindens unter der Wasseroberfläche, also im Moment der Objektwerdung, wird der Andere – die Andere – unerreichbar, sodass sich, gemäß Fanon, weiße Subjektivität ausbilden kann. Davon ausgehend könnte das Video so verstanden werden, als handle es sich um eine der weißen Selbstvergewisserung dienende Zurschaustellung schwarzer Weiblichkeit. Beyoncé würde demnach der erotischen Kontemplation dienen und als Fetischobjekt potentiell gefährdete weiße Männlichkeit befrieden. Wenngleich diese Auslegung der visuellen Metapher des Wassers durchaus nachvollziehbar ist, möchte ich einen anderen Vorschlag machen.

SCHWEIGEN ALS ÄSTHETIK DER ANSTECKUNG — Im Sog des Wassers verschwindet Beyoncé, taucht in die Tiefe des Glanzes, ohne dabei zu verdunkeln. In der Zweiwertigkeit des Glanzes (Tiefe und Licht) ereignet sich die affektive Einmündung. Die diffraktierte Fläche, die nicht dem normativen Register der Sichtbarkeit und mithin der rationalen Erkenntnis zufällt, trifft auf das Schweigen Beyónces am Ende des Songs. Dieses vom Glanz ästhetisch gerahmte Schweigen ist jedoch voller Möglichkeiten, es ist ein ansteckendes Schweigen. Es ist Ausdruck einer nicht vom Schutz der Worte ummantelten Subjektwerdung, eines Schwarzwerdens, das nicht nur im Feld der auf Rationalität gründenden Sprache operiert, sondern im Kontext des Sinnlichen, Mythischen und, wie ich später aufzeigen werde, Poetischen (Moten 2003: 173).

— Das Video *Formation*, das bereits vor Veröffentlichung von *Lemonade* zirkulierte, bildet mit seinem sprachlosen Ende den Ansteckungsort einer sich zu Beginn des Albums entwickelnden mythischen Unterwasserwelt, die kein Spiegelbild zur Verfügung stellt. Vielmehr hat sich diese Welt in den mythischen Momenten von Subjektbildung eingerichtet. Von dort aus wird Welt kritisch produziert.

— Der Schlussakkord des Songs steckt den Anfang des Albums an, der in der fantastischen Außer-Welt des Unterwassers spielt. Der Untergang am Ende des Stücks initiiert eine Unterwassergeburt,

eine Geburt ins Unterwasser (**Abb. 2**). Auf der Bildebene des Prologs zum Song *Hold Up* entfaltet sich die Fantasiewelt afrikanischer und karibischer Wasser-Göttinnen wie Mami Wata. Sie fungieren als Symbole der während des transatlantischen Sklavenhandels über Bord geworfenen schwangeren Sklavinnen, deren tote Babys im Atlantik einen fantastischen Lebensraum, ein neues Atlantis gegründet haben sollen.⁵⁾ Die hier wiederaufgeführte Transformation des Todes in den vorgeburtlichen Status markiert, dass Gefährdung die Möglichkeitsbedingung sein kann, um eine fantastische Welt zu erschaffen, die weniger auf der sprachlichen denn affektiven Einbindung beruht. Unter Wasser braucht es nicht viele Worte, im Unterwasser erreichen uns Worte als Wasserblasen, deren Glanz an die sinnliche mythische Gegenwart bindet. Im Glanz dieser Blasen zeichnet sich ein anderer Modus von Subjektivität ab. Einer, der nicht den Registern des *double consciousness* entspricht, das heißt der doppelten Erfahrung der Selbstwahrnehmung durch die Augen der weißen Gesellschaft und der dieser zuwiderlaufenden Behauptung schwarzer Autonomie (du Bois 1994). Stattdessen haben wir es mit einer subjektiven Formation zu tun, deren Zentrum das Dezentrierende des Mythischen und rational Ungreifbaren ist. Aufgrund dessen ist das Schwarzwerden nicht als planbares und zu bewirtschaftendes Terrain zu verstehen, sondern als die Potentialität des Unsagbaren und Unvorhersehbaren.

— Diese Form der Potentialität zeigt sich in dieser Sequenz auch in den überraschend eingesetzten Techniken des Zeiträufers und Vocoder. Die mit dem Vocoder gesprochenen – oder gegurgelten (Wasserblasen entstehen ihrem Mund) – Worte „I levitated“ transportieren das Schweben und In-der-Schwebe-Sein, das heißt das Dezentrierende im Mythischen.

— Die Stimme wird anders als beim Auto-Tune-Effekt nicht harmonisiert, sondern als schwebende Uneindeutigkeit hervorgebracht. Dies wird durch den Effekt der Beschleunigung unterstützt, der dazu führt, dass sich die Stimme der Kontrolle des Sprecherinensubjekts zu entziehen droht und nahezu verhaspelt. Verstärkt wird dieser Eindruck durch den Schnitt auf die – durch den Effekt

5) Wassergöttinnen und Meerjungfrauen durchdringen aktuell populärkulturelle Darstellungen schwarzer Weiblichkeit. Neben Künstlerinnen wie Aaliyah und Azeila Banks sorgte Beyoncé just selbst für eine Aktualisierung des Topos. Die Bilder, die sie als schwangere Meerjungfrau zeigen, spielen direkt auf die Sklavenerzählungen über die schwangeren Frauen an, die auf der Mittelpassage über Bord geworfen wurden und deren Babys im Atlantik eine neue Unterwasser-Kultur gründeten (Womack 2013: 87; Diederichsen 1998: 109).



// **Abbildung 2**
„Underwater“, Screenshot von *Lemonade*, Beyoncé

des Zeiträufers erzeugte – flüchtige Form Beyoncé (Abb. 3).

Im Zusammenfall der mythischen Welt des Atlantis mit diesen digitalen Technologien ergibt sich eine schwarze Subjektivität, die in ein anderes, mythisches System der räumlichen Bezüge von Identifikation investiert.



GLANZ ALS ÄSTHETIK DER AFFIZIERUNG

Im Moment des Erscheinens des unter anderem auch für den Narzissmus so symbolträchtigen Wassers realisiert sich keine Spiegelung. Stattdessen, um noch einmal auf die Szene des untergehenden Autos zu sprechen zu kommen, kräuselt sich die Wasseroberfläche, ist diffraktiv (Abb. 1). Beyoncé, die auf dem Polizeiauto liegt, verschwindet unter der Wasseroberfläche. Die reflektierende Oberfläche dynamisiert sich, wir bekommen es mit dem ästhetischen Phänomen des Glanzes zu tun. In dem Moment der maximalen Gefährdung erscheint der Glanzreflex.

Es wird ölig auf der Wasseroberfläche in dieser Einstellung, und die Lokalisierung der Lichtpunkte wird uneindeutig und diffus. Glanz, so ließe sich mit Édouard Glissant sagen, artikuliert sich hier als eine Form der Opazität, die den Möglichkeitsraum der Affizierung zur Verfügung stellt (Glissant 2010). Die Opazität und Undurchdringlichkeit des Glanzes kann nach Glissant als die Verweigerung einer (visuellen) Sprache verstanden werden, die auf klar umrissene Grenzen rekurriert. Glissant schreibt: „The right to opacity would [...] be the real foundation of relation, in freedoms.“ (Ebd.: 190) Es geht Glissant um eine Genealogie des Wissens, die auf der affizierenden und Verbindungen ermöglichenden Kraft der Poetik beruht, statt der ausschließenden sprachlicher Repräsentation im Korsett von *scientific language*.

Insofern Letztere eher von konsekutiver Klarheit und aufeinanderfolgender Argumentation geprägt ist, also der Zeitlichkeit des Voran- und Fortschreitens, interessiert mich die Temporalität des eher erratischen Modus der poetischen Ästhetik, die Glissant als eine der Opazität behauptet und die ich im Anschluss an ihn als eine des Glanzes verstehe. Die Temporalität von Glanz betrachte ich im Folgenden unter dem Aspekt des Konzepts der *previousness* von Fred Moten (Moten 2003). *Previousness* lässt sich mit

// Abbildung 3
„Medien des Schwebens“, Screenshot
von *Lemonade*, Beyoncé

Vorherigkeit übersetzen und meint die der Subjektwerdung im Spiegelmoment nach Lacan vorgängige Form der Subjektivierung.

POLITICS OF PREVIOUSNESS — Der Black-Studies-Theoretiker und Poet Fred Moten nimmt sowohl von Fanon als auch von W. E. B. du Bois die Behauptung auf, dass sich aufgrund der konkreten historischen Bedingungen Subjektivierung bei schwarzen Menschen nicht oder nur im Rahmen eines *double consciousness* vollziehen könne (Fanon 2008: 129, du Bois 1994: 3). Das heißt, dass die Selbstwahrnehmung immer durch den Blick der Weißen absorbiert ist, und zwar nicht nur in einem symbolischen Sinn. Vielmehr stelle diese Verunmöglichung eines schwarzen Selbst-Bewusstseins das historische Ereignis der Sklaverei und des Kolonialismus dar (Moten 2003: 177, Fanon 2008: 126). Das, was im Rahmen weißer Subjektivierung ein potentieller Ich-Verlust, eine drohende Zerstückelung und Kastration ist, war und ist für unzählige schwarze Menschen die Realität des Todes, der Folter, des Lynchings, der Polizeigewalt, des alltäglichen Rassismus.

— Bevor es also dazu kommen kann, dass sich das schwarze Ich im Angesicht der drohenden Gefährdung bilden und festigen kann, wird es entweder schon geschunden und gestorben oder auf genau diesen Platz des Vor-Subjektiven verwiesen sein, um hier wieder und wieder diszipliniert werden zu können. Im Adultismus der Psychoanalyse bedeutet dies, rassifizierten Subjekten den Status des Kindes zuzuweisen. Aus der Zuteilung zum Vor-Subjekt leiten sich die rassistischen Formulierungen des Infantilismus und Primitivismus ab.

— Moten interveniert in diese Setzung: Was ihn interessiert, ist „not some valorization of what might be called an arrested or deferred development but a radically critical previousness“. Er bemüht sich also um eine radikal kritische Formulierung der *previousness*, die rassifizierte und vergeschlechtlichte Formulierungen von Primitivität aufbricht (Moten 2003: 176). Somit geht es ihm nicht um den verklärenden und romantisierenden Duktus des Primitivismus, wie er seit dem frühen 20. Jahrhundert auf so verschiedenen Ebenen wie der Kunst, der Anthropologie, aber eben auch der Psychoanalyse zum Zeichensystem der Moderne gehörte (Dietze 2013: 219). Er argumentiert stattdessen für eine politische *previousness*, bei der sich, trotz dem, dass das schwarze Selbst das Stadium des Spiegelstadiums nicht abschließen kann, Möglichkeitsräume für Ein- und Verbindungen eröffnen. *Previousness* ist die Möglichkeitsbedingung, sich in Welt eingelassen wahrnehmen zu können (Moten 2003: 177).

—— Moten thematisiert also den zeitlichen und prekären Moment des Vor-Subjektiven, der für das schwarze Spiegelstadium konstitutiv ist, als politische Möglichkeit eines Eingelassen-Seins in Welt. *Previousness*, mit der Moten die Zeitlichkeit schwarzer Subjektivität beschreibt, eröffnet die Möglichkeit für eine schwarze Kritik an der Vorstellung der selbst-bewussten und selbst-bezüglichen Autonomie des weißen männlichen Menschen⁶⁾ einerseits und an der Imagination einer Zukunft, die sich mit Hilfe von Fortschrittstechnologien von den Einschränkungen der Vergangenheit und Gegenwart abzulösen wünscht, andererseits.

—— Glanz als Medienästhetik der vor-subjektiven Einlassung in das Lebendige, Affektive, Überschüssige, wie ich es folgend weiter ausführen möchte, schafft Raum für eine solche Artikulation des Potentials von Schwarzwerden.

VOR-BEUGUNG: VORHERIGKEIT UND GLANZ —— Wenn Beyoncé im Moment ihres Verschwindens unter Wasser in den diffus glänzenden Raum des mütterlichen Fruchtwassers eintaucht, dann zeigt sich jene Verbindung von Glanz und *previousness*. Glanz als diffraktierte Spiegelfläche wird im Rahmen einer mythischen Erzählung des Vor-Subjektiven insofern visualisiert, als wir es mit einer Darstellung des Vorgeburtlichen zu tun haben. In diesem Stadium des der Geburt und der Subjektwerdung Vorhergehenden wird die Antizipierbarkeit einer klar umrissenen Verweisungsstruktur des Subjekts unterminiert. Alles schwebt, nichts hat Halt. Die schimmernde Tiefe der Fruchtblase, dieses Ozeans der Reproduktion, erzeugt keine Sicherheit, keine Erkenntnis, nur den schwebenden Zustand des Affizierens und Affiziert-Werdens, des Anregens und Empfänglich-Seins.

—— Mit dieser Beobachtung löst sich die Behauptung ein, Glanz sei anders als Spiegelung prätthematisch, also dem Subjekt als Ausgangspunkt von Selbst-Wissen vorgelagert (Cremonini 2005: 220, 224). Ein Beispiel zur Veranschaulichung: Im Moment der Songzeile „Abstained from mirrors“ ist im trüben Licht des Wassers eine nicht-identische Verdoppelung Beyoncé zu sehen (**Abb. 4**).



6) Achille Mbembe kritisiert, dass im europäischen Denken Identität nicht im Sinne von gemeinsamer Zugehörigkeit verstanden wird, sondern von selbstbezüglichen Verhältnissen (Mbembe 2014: 11).

// Abbildung 4
„Black Mirror Gaze“, Screenshot
von *Lemonade*, Beyoncé

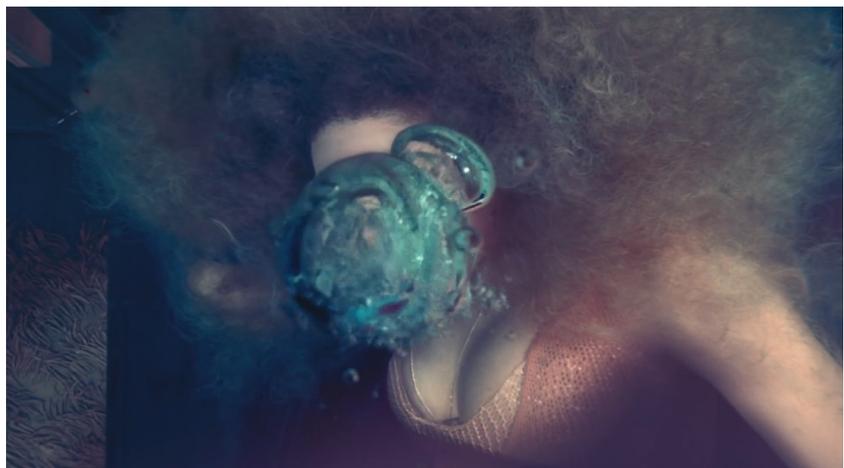
Links im Bild sehen wir Beyoncé mit geöffneten Augen auf sich selbst rechts im Bild schauend: schlafend, mit geschlossenen Augen, noch nicht wach. Der Blick der Figur mit den geöffneten Augen findet in der noch nicht wachen Figur kein Spiegelbild vor. Indem der linken Beyoncé der Augenkontakt verweigert wird, kann die rechte Beyoncé nicht dort erblickt werden, wo sie ist, weswegen sich etwas auf dem Grund der Augen der linken Beyoncé abzeichnen kann, das nicht einfach jenes konstruierte Verhältnis zum erblickten Objekt ist, das auf Erkennen beruht.⁷⁾ Gesicht und Oberkörper Beyónés werden auf der rechten Seite durch den Lichteinfall von oben angestrahlt, reflektiert von den Lichtpunkten in den Wasserperlen, die aus ihrem Mund aufsteigen. Kurz darauf sehen wir eine Einstellung auf das Gesicht jener Figur, die gerade noch rechts im Bild zu sehen war. Dieses Gesicht ist durch eine große Blase verdeckt (**Abb. 5**).

Im Blick auf die Wasserblase werde ich als Betrachterin nicht direkt durch den Lichtpunkt ihrer Augen getroffen, sondern über den Schirm vor ihrem Gesicht sinnlich erreicht. Ähnlich wie in Lacans Sardinenbüchsen-erzählung verläuft die Welt hier nicht nur von einem Punkt, von einer Perspektive aus, sodass die Welt Beyónés nicht mehr ausschließlich geometral-perspektivisch wahrgenommen werden kann. Das hat alterierende Auswirkungen auf mich als positionierte Betrachterin.

Es ließe sich hier Glanz als die Inversion eines invertierten Spiegelstadiums denken. Das invertierte Spiegelstadium nach Fanon beschreibt, dass sich schwarze Menschen im Moment der Spiegelung nur als vom Blick des weißen Rassismus durchdrungene Subjekte wahrnehmen können. Die Inversion als Verweigerung einer solchen Spiegelung (*abstained from mirrors*) lässt sich in dem Licht erkennen, das nicht vom Glanzpunkt ihrer Augen in Richtung Spiegel (oder hier in Richtung Kamera/meinem Auge) ausgestrahlt wird, sondern vom glänzenden Schirm des Gesichts, der Haut. Das Schimmern Beyónés „macht ihr Gegenüber zu einem diffusen Objekt, das sich selbst als aus dem Rahmen fallenden Flecken des Bildes bestimmt“ (Bredenkamp 2010: 47); oder: das sich selbst als nicht mehr im Koordinatensystem fest verankerte

7)

Ich beziehe mich hier auf die lacansche Erzählung von der Sardinenbüchse: In der Erzählung Lacans geht von einer im Meer schwimmenden Sardinenbüchse ein schillernder Glanz aus, von dem sich Lacan angeblickt wähnt, ohne dass er einen fixierbaren Punkt liefert. Lacan schreibt: „[D]ank diesem Licht zeichnet sich etwas ab auf dem Grund meines Auges [...] die Impression, das Rieseln einer Fläche, die für mich nicht von vorneherein auf Distanz angelegt ist. Dabei kommt etwas ins Spiel, was beim geometralen Verhältnis elidiert wird – die Feldtiefe mit all dem, was sie an Zweideutigem, Variablem und durch mich in keiner Weise Beherrschtem umfasst.“ (Lacan 1987: 102, Übersetz. geändert v. Cremonini 2005: 235f.)



// **Abbildung 5**

„Rieselnde Flächen“, Screenshot von *Lemonade*, Beyoncé

Position behaupten kann. Insofern haben wir es hier nicht mehr nur mit einer konfrontativen Rückadressierung des derealisierenden Blicks im rassistischen System zu tun, sondern mit einem Glanz-Blick, der die Betrachter_innen affektiv erreicht.

— Der Glanz ist also Beispiel der Abweichung vom kategorialen Sehen, weswegen wir nichts erfassen können, das uns Sicherheit gewährt. Aus dieser Unsicherheit im Moment der verfehlten Spiegelung erwächst die Kraft, die den Fortgang des visuellen Albums und die Aneinanderreihung fantastischer Frauengestalten als Beispiele des Schwarzwerdens bestimmt. Von der noch nicht erwachten, der noch im Zustand des Vor-Subjektiven sich befindenden Beyoncé geht schließlich die Involvierung der im Album dargestellten schwarzen Frauen, mythischen Figuren und Fantasiegestalten aus. Sie erweitern den Horizont sozio-emotionaler Relationen. Wenn sich Beyoncé zum Beispiel wenig später in der Figur der Flussgöttin Oshun zeigt, die in der nigerianischen Yoruba Religion für Fruchtbarkeit steht,⁸⁾ und in dieser Inkarnation die Merkmale männlich codierter Angst-Lust (Autos und Überwachungskameras) in einem glanzvollen Reigen zerspringenden Glases und sprühender Fontänen aufgehen lässt, scheint diese überschüssige und affektive Belebung des destruktiven Gefühls Rache weniger die Verharmlosung – *glamorization* – darzustellen, als die Möglichkeit, heteronormative und rassifizierte Gefühle in Frage zu stellen. Glamour operiert somit weder als Beschönigung noch Verharmlosung von Rache, sondern als Kraft der Affizierung.

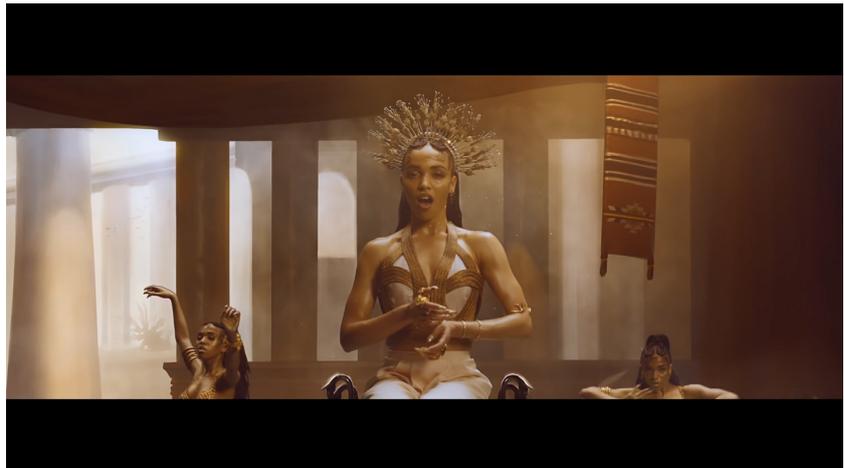
— Entgegen der Lesart, es handle sich bei dem visuellen Album um ein maximal kontrolliertes Selbstportrait zum Zwecke der gesteigerten Vermarktbarkeit, scheint es mir, als würde hier mit einer Form von Vor-Subjektivität gespielt, die dem Schwarzwerden im Sinne einer radikalen Umformulierung weißer westlicher Annahmen über das Subjekt und seiner im Zuge biopolitischer Optimierungen erstarkten Reformierung Raum verschafft. Hierin sehe ich eine Chance für popkulturelle Erzählungen, die über verklärte Darstellungen einer nicht-rassistischen Zukunft einerseits und einer apokalyptischen Betrachtung der Zukunft Afrikas (Mbembe 2016: 346) andererseits hinausreichen.

TWO WEEKS IM KOSMOS MODERNER MEERJUNGFRAUEN: FKA TWIGS — Alles glänzt. Die glänzende Haut des *digital surface* des Videos *Two Weeks* aus dem Jahr 2014 konvergiert mit dem Goldschimmer der Haut der auf dem Sockel sitzenden Künstlerin FKA twigs (**Abb. 6**). Die Überblendung der glänzenden

8)

Der Legende nach hat sie die Kraft, Frauen, die von Macht und Entscheidungsgewalt ausgeschlossen sind, steril zu machen.

Oberflächen, die aufrechte Haltung, das verschlossene und sich kaum zu einer Mimik hinreißen lassende Gesicht legen den Bezug auf einen Text nahe, der für die weitere Annäherung an das Video instruktiv ist. In *Skin, Flesh, and the Affective Wrinkles of Civil Right Photography* beschäftigt sich Elizabeth Abel mit sogenannten Sit-in-Fotografien (Abel 2014). Sie entstanden während des Civil Rights Movement und zeigen Afro-Amerikaner_innen, die in Cafés und Restaurants als Akt des Protestes gegen die Segregation die ihnen verbotenen Plätze besetzten. Abel arbeitet heraus, wie sich diese Bilder, die vor allem schwarze Frauen zeigen, durch starke Kontraste und glänzende Hautoberflächen auszeichnen. Glanz – so Abel – diene als Ausdrucksmittel einer selbst-bewussten und würdevollen Repräsentation, sodass die Betrachter_innen einen angemessenen Abstand einnehmen müssen. Der Wunsch nach Abstand ist vor dem Hintergrund zu verstehen, dass die Berührung oder Nicht-Berührung schwarzer Haut ein Mittel der Rassifizierung war und ist. So beschreibt Fanon, wie der Blick auf schwarze Haut als fixierende Berührung wahrgenommen wurde: „The glances of the other fixed me there, in the sense in which a chemical solution is fixed by a dye.“ (Fanon 2008: 82) Audre Lorde beschreibt in *Sister Outsider* den *skin-to-skin encounter* zwischen ihr und einer weißen Frau in der U-Bahn als



// Abbildung 6–8
„All that glitters“, Screenshots
von *Two Weeks*, FKA twigs.
Regie: Nabil Elderkin, 4:15 min.

brutalen Akt der Rassifizierung – indem die Frau alles dafür tut, zu vermeiden, Lorde zu berühren (Lorde 1984: 147f.).

— Glanz, in Kombination mit der ernsten und würdevollen Haltung und den verschlossenen Gesichtern der dargestellten Frauen in den Sit-in-Fotografien, dient als Abstandhalter. Während andere Gegenstände aufgrund ihrer strukturierten Stofflichkeit dazu animieren, sie berühren zu wollen, entzieht sich die glänzende Haut dem fixierenden Blick der Betrachter_innen. Glanz fungiert als Opazität und verunmöglicht Tiefe; Tiefe, die, wie Shawn Michelle Smith betont, zentrales Attribut fotografischer Portraits der weißen Mittelklasse ist (Smith 1999: 4). Statt Tiefe, im Sinne von Tiefgründigkeit und Innerlichkeit, haben wir es mit *shiny surfaces* zu tun: „an obscured depth at heart of a shining surface“, wie Abel sagt (Abel 2014: 108). Die glänzenden Oberflächen stellen in diesem Zusammenhang eine Form der Ermächtigung dar. Ließe sich für das Video der Künstlerin FKA twigs also behaupten, Glanz bewirke, auf Abstand zu ihr zu gehen?⁹⁾

— Glanz kann als Möglichkeit wahrgenommen werden zu problematisieren, dass *alluring surfaces* in der Darstellung Schwarzer oftmals zu einer Verobjektivierung und Kommodifizierung führten. Die Fotografien schwarzer Männlichkeiten durch Robert Mapplethorpe sind, wie Kobena Mercer herausgearbeitet hat, ein Beispiel für eine solche immobilisierende Erotisierung (Mercer 2013). Auch die fotografischen Darstellungen der Sängerin Grace Jones thematisieren den glänzenden schwarzen weiblichen Körper in seiner Warenförmigkeit und Darbietungsdimension. Goldene Künstlichkeit und glatte Oberflächen, die im Rahmen von Popkultur das Desinteresse an tiefsinnigen Bedeutungen und den Konsumismus (Hecken 2016: 104) versinnbildlichen, bekommen im Kontext der Darstellung schwarzer Körper den Beigeschmack von „Rasse [...] als ikonenhaftes Geld“ (Mbembe 2014: 208). Die Aneignung von Glanz im Zusammenhang des für FKA twigs auffälligen Kampfes um Vermarktungsautonomie verstehe ich hingegen als einen Versuch, dem „racial epidermal schema“ (Fanon 2008: 84) zu entkommen, das rassifizierte Objekte für die Kommodifizierung gefangen nimmt. Was mich aber ganz besonders interessiert, ist, dass, um diese verobjektivierende Erotisierung und erotische Ökonomisierung nicht zu reproduzieren, Glanz im Video als Spannungsverhältnis von Distanz und Affizierung verhandelt wird.

— Glänzende Glattheit hat eine verführerische, taktile Qualität, die nicht nur das Bedürfnis evoziert, in sie eindringen zu wollen, um sich mit ihr zu umhüllen und um unangreifbar zu

9)

Dies leuchtet zudem vor dem Hintergrund ein, dass sie einen kritischen und distanzierten Umgang mit der Medienöffentlichkeit pflegt (Cascarelli 2015).

werden. Sie bestimmt auch Modi der Affizierung und sensuellen Involvierung. Dazu zwei Überlegungen.

GLANZ, TASTSINN UND AFFEKTIVE FALTEN — Das Video taucht uns in eine glänzende Umgebung, die eine gewisse Tiefe suggeriert, in der uns zahllose kleine Lichtpunkte, die um FKA twigs Kopf schwirren entgegenstrahlen. Zusammen mit der Fächerkrone, die sich in viele kleine Äste verzweigt, an deren Enden es blinkt (**Abb. 6**), wird jegliche Andeutung auf eine Spiegelung verzerrt, es entfaltet sich ein Raum, den wir flächig und wie einen Schirm wahrnehmen. Dieser Schirm erschwert ähnlich wie bei Beyoncé Identifikationen im Muster geometraler Blickanordnungen. Alles auf eine Oberfläche gebracht, scheint vor allem ein Sinn in den Vordergrund gespielt zu werden: der Tastsinn. Das Gefühl, die Oberfläche berühren zu wollen, wird durch die Vermischung eines langsamen Schwenks nach unten und Zooms nach draußen verstärkt. Aber wir gleiten nicht nur mit unseren Augen über ihren Körper. Vor dem Hintergrund, dass Musikvideos heute zunehmend auf Touchscreens geschaut werden, wird durch das schwenkende Gleitzoomen auf die sinnliche Erfahrung der Streichens und Gleitens angespielt.

— Die Erfahrung mit dem Finger, mit der Haut zu schauen, ermöglicht, den erotisierten Raum der glänzenden Selbstdarstellung in einer Weise zu betreten, die den Zwischenraum von Person und Ding, Fleisch und Style, Körper und Abstraktion öffnet (Abel 2014: 108). Durch diesen Zwischenraum kann schwarze Haut Falten bekommen. Es entsteht eine epidermische Rauheit (Ngai 2005: 207), die den distanzierenden Effekt von Glanz brüchig werden lässt. Zugleich wird weißes Fleisch, das mit Knochenlosigkeit, also Abstraktion verknüpft ist (Sedgwick 1999), im Moment der Berührung texturiert, das heißt korporiert und mithin verletzbar. Der Effekt dieses sinnlichen Schauens des Videos ist die Nähe vermeintlich sich nicht berührender sozialer Positionierungen, die das Spekulative der Zukunft zum Vorschein bringt. In der Nähe entsteht ein Moment der Verunsicherung darüber, was wir denken, für die Zukunft vorhersagen zu können. Ein Noch-nicht-Wissen stellt sich ein, und zwar als das Potential des Schwarzwerdens.

DIE KOSMISCHE ZUKUNFT DES SCHWARZWERDENS — Die These, das Noch-Nicht, also die Vorherigkeit als das Potential von Schwarzwerden zu betrachten, gilt auch für die zweite Beobachtung: FKA twigs sitzt als ein Hybrid aus Kleopatra und Nofretete

in der Mitte eines symmetrisch aufgeteilten Raumes, der von ägyptischen Architekturen inspiriert und zugleich von digitalen Technologien der Bilderzeugung durchdrungen ist. Spätestens mit dem langsamen Schwenk nach unten, der den „cosmos for modern mermaids“ (Womack 2013: 77) ins Bild bringt, transformiert sich der rassifizierte Raum in einen intergalaktischen (**Abb. 8**). Während sie singt: „Suck me up, I’m healing for the shit you’re dealing / Flying like a streamer thinking of new ways to do each other“ imaginiert sie eine kosmische Zukunft des Schwarzwerdens. Was hier geschieht, ist, ähnlich wie bei Beyoncé, die sich innerhalb von rassistischen und heterosexistischen Gewaltverhältnissen auftuende Potentialität des Vor-Subjektiven, des sich nicht nur rational erklärenden, affektiven und magischen Begehrensraums. Die zum Glanzraum transformierte Spiegelung (**Abb. 7**) stellt dabei den dynamisierenden Effekt einer Realität her, die sich nicht für eine Wahrheit (Magie – Technologie, Begehren – Schmerz, Zukunft – Vergangenheit) entscheiden muss.

Am Beispiel der zwei Musikvideos wollte ich verdeutlichen, wie Verhältnisse der rassistischen Derealisierung, die mit dem Modell des Spiegelstadiums verbunden sind, in solche glänzender Oberflächen verwandelt werden, die räumliche Identifikationen vorbeugen. Die damit einhergehende Vor-Subjektivität stellt im Rahmen einer politischen Besetzung von *previousness* das Vermögen für eine schwarze Zukünftigkeits dar. Es geht also darum, Relationen im Moment des Noch-nicht-Subjektivierten zu entdecken, deren Stärke nicht in der Fixierung von Selbstermächtigung liegt, sondern in der Affizierung von und Einbindung in Welt. Erst im affektiven Eingebunden-Sein ergeben sich magische Öffnungen und fantastische Unvorhersehbarkeiten, die auf weiße westliche Parameter geeichte Zukunftsvorstellungen transformieren. Vor dieser Folie lohnt es sich, Musikvideos nicht nur neu zu entdecken, sondern als Medien des Schwarzwerdens und der schwarzen Zukünftigkeits genauer anzuschauen.

// **Abbildungsnachweis**

Abb. 1–5: Screenshots von *Lemonade*, Beyoncé. Regie: Jonas Akerlund, Mark Romanek, US 2016, 45:49 min.

Abb. 6–8: Screenshots von *Two Weeks*, FKA twigs. Regie: Nabil Elderkin, 2014, 4:15 min.

// **Literatur**

Abel, Elizabeth (2014): *Skin, Flesh, and the Affective Wrinkles of Civil Right Photography*. In: Brown, Elspeth H. / Phu, Thy (Hg.), *Feeling Photography*. Durham, Duke University Press, S. 93–126

- Cascarelli, Joe (2015): FKA twigs Lives Large. In ‚Congregata‘ and Beyond. <https://www.nytimes.com/2015/05/16/arts/music/fka-twigs-lives-large-in-congregata-and-beyond.html> (9.6.2017)
- Cremonini, Andreas (2005): Über den Glanz. Der Blick als Triebobjekt nach Lacan. In: Blümle, Claudia / von der Heiden, Anne (Hg.), *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*. Berlin / Zürich, Diaphanes, S. 217–248
- Diederichsen, Dierich (1998): Verloren unter Sternen. Das Mothership und andere Alternativen zur Erde und ihren Territorialien. In: Ders. (Hg.), *Loving the Alien. Science Fiction, Diaspora, Multikultur*. Berlin, ID-Verlag, S. 104–133
- Dietze, Gabriele (2013): *Weißer Frauen in Bewegung. Genealogien und Konkurrenzen von Race- und Genderpolitiken*. Bielefeld, Transcript, S. 251–304
- du Bois, W. E. B. (1994): *The Soul of Black Folks*. New York, Dover
- Fanon, Frantz (2008): *Black Skin, White Masks*. New York, Grove Press [1952]
- Glissant, Édouard (2010): *Poetics of Relation*. Ann Arbor, University of Michigan Press
- Hecken, Thomas (2016): Popmoderne. In: *POP. Kultur und Kritik*, Jg. 2016, H. 8
- hooks, bell (2016a): Der oppositionelle Blick. Schwarze Frauen als Zuschauerinnen. In: Peters, Kathrin / Andrea Seier (Hg.), *Gender & Medien-Reader*. Zürich, Diaphanes, S. 91–106 [1994]
- hooks, bell (2016b): Moving beyond Pain. <http://www.bellhooksinstitute.com/blog/2016/5/9/moving-beyond-pain> (4.6.2017)
- Lacan, Jacques (1987): *Vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar, Buch XI. Weinheim / Berlin, Quadriga [1964]*
- Lacan, Jacques (1975): Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion. In: Ders., *Schriften 1*. Frankfurt am Main, Suhrkamp [1949]
- Lorde, Audre (1984): *Sister Outsider*. Berkeley, Crossing Press
- Mbembe, Achille (2014): *Kritik der schwarzen Vernunft*. Berlin, Suhrkamp
- Mbembe, Achille (2016): Afrika im neuen Jahrhundert. In: Heidenreich-Seleme, Lien / O'Toole, Sean (Hg.), *African Futures. Gedanken über die Zukunft in Worten und Bildern*. Bielefeld, Kerber
- Mercer, Kobena (2013): *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies*. Hoboken, Routledge [1994]
- Moten, Fred (2003): Baldwin's *Baraka*, His Mirror Stage, the Sound of His Gaze. In: Ders., *In the Break. The Aesthetics of the Black Radical Tradition*. Minneapolis / London, University of Minnesota Press
- Ngai, Sianne (2005): *Ugly Feelings*. Cambridge / London, Harvard University Press
- Ott, Michaela (2010): *Affizierung. Zu einer ästhetisch-epistemischen Figur*. München, Edition Text + Kritik
- Sedgwick, Eve (1999): *Dialogue on Love*. Boston, Beacon Press
- Smith, Shawn Michelle (1999): *American Archives: Gender, Race, and Class in Visual Culture*. Princeton, Princeton University Press
- Womack, Ytasha (2013): *Afrofuturism. The World of Black Sci-fi and Fantasy Culture*. Chicago, Chicago Reviewer Press

//Angaben zur Autorin

Katrin Köppert ist Queer-Medien-Affekt-Theoretikerin. Sie lebt in Berlin und ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Geschichte und Theorie der Gestaltung der Universität der Künste Berlin. Zuvor war sie Universitätsassistentin der Abteilung Medientheorie der Kunstuniversität Linz. Sie studierte Gender Studies und Neuere Deutsche Literatur an der Humboldt-Universität zu Berlin. Ihre Dissertation befasst sich mit dem Thema queer-ästhetischer Politiken von Schmerz am Beispiel vernakulärer Fotografie. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Queer Theory, Affect Studies und politische Gefühle, Visual Culture, Populärkultur, Fotografietheorie und -geschichte, Post- und Dekoloniale (Medien-)Theorie. Zuletzt in Co-Herausgeber_innenschaft: *I is for Impasse. Affektive Queerverbindungen in Theorie_Aktivismus_Kunst*, Berlin 2015.

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

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

// License

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.



„A SCANDAL FOR THOUGHT“: *LE NEUTRE*

Folgender Text¹⁾ folgt anderen Wegen, folgender Text ist Fiktion, erzählt keine Fakten, entwirft Fragen, sucht nicht die Antwort.

Will dem Wort ins Wort reden.

Ist ein Mit-Lesen, ein Lesen mit Maurice Blanchot, mit ihm zuvorderst.

„Wir sind“, meine Damen und Herren, und mit Paul Celan, „wenn wir so mit den Dingen sprechen, immer auch bei der Frage nach ihrem Woher und Wohin: bei einer ‚offenbleibenden‘, ‚zu keinem Ende kommenden‘, ins Offene und Leere und Freieweisenden Frage – wir sind weit draußen.“ (Celan 2002: 306)

Wir sind weit draußen, meine Damen und Herren, immer schon; wir sind hin zu einem WoAnders, immer.

1. ERSTER BRUCH — Und so will ich mit einer Spaltung beginnen, einer Spaltung, die vielleicht zu verbinden vermag, denn sie verweigert solch Verbindung. Gehen wir also, zuvorderst zumindest, und mit Blanchot, von einer Spaltung in Sichtbarkeit und Sagbarkeit aus:

„Wäre das Ding in das sichtbare und das sagbare Ding gespalten, so bestünde die Arbeit des Wortes darin, diese Spaltung zu tilgen, sie zu vertiefen, sie unangetastet zu lassen und sie dabei zum Sprechen zu bringen, schließlich in ihr zu verschwinden. Doch diese Spaltung, an der das Wort seine Arbeit tut, ist nur erst Spaltung im Wort. Es sei denn, das Wort existierte gerade auf Grund dieser Spaltung, die in einem schon immer gespaltenen Worte spricht. Auf Grund auch der Einfachheit der Anwesenheit, die in ihr die Einfachheit dessen ist, was man sieht und was man sagt. Nicht allein gespalten ist die Anwesenheit, sie ist, was auftaucht im tiefsten Grunde der Spaltung.“ (Blanchot 1964: 108)

Um solch Anwesenheit wird es hier gehen, um solch Zwischen zwischen Sichtbarem und Sagbarem (und dieser Graben wird nicht überwunden werden). Um einen Skandal damit. Denn solch Anwesenheit ist weder noch: ist weder Eine/s noch Andere/s, ist dennoch etwas Anderes, ist ein Neutrales, dies vielleicht.

¹⁾

Als abschließende wie auch einleitende Anmerkung: Vorliegender Essay fußt zu manchen Teilen auf bereits Gedachtem, bereits Verfasstem, ist eine deutsche Um- und Weiterverarbeitung meiner sich noch im Veröffentlichungsprozess befindenden Dissertation *Ad finitum: Toward a Language of the Limit* sowie der bereits publizierten Texte *Elsewhere: In finite presence* (in: Buckley, Brad / Conomos, John (Hg.) (2015), *Erasure – The Spectre of Cultural Memory*, Faringdon, Libri Publishing, S. 97–108) und *Augen, Blicke, Stätten* (in: Fernando, Jeremy / Hannis, Sarah Brigid (Hg.) (2012), *On Blinking*, Tirana / Den Haag, Uitgeverij, S. 7–36).

Ist etwas, das es freilich nicht gibt, denn dieses Wort muss erst geschrieben werden, immer schon.

Dem Wort ins Wort reden, noch immer.

Hier, meine Damen und Herren, hier wird es vorerst um eine sogenannte, eine vorerst sogenannte, Urszene gehen. Lesen wir sie, wie hier überhaupt so vieles, (als) immer schon übersetzt, lesen wir sie damit als ein Anderes, lesen wir sie daher aufmerksam, lesen wir sie gründlich:

„(A primal scene?) You who live later, close to a heart that beats no more, suppose, suppose this: the child – is he seven years old, or eight perhaps? – standing by the window, drawing the curtain and, through the pane, looking. What he sees: the garden, the wintry trees, the wall of a house. Though he sees, no doubt in a child’s way, his play space, he grows weary and slowly looks up toward the ordinary sky, with clouds, grey light – pallid daylight without depth.

What happens then: the sky, the same sky, suddenly open, absolutely black and absolutely empty, revealing (as though the pane had broken) such an absence that all has since always and forevermore been lost therein – so lost that therein is affirmed and dissolved the vertiginous knowledge that nothing is what there is, and first of all nothing beyond. The unexpected aspect of this scene (its interminable feature) is the feeling of happiness that straightaway submerges the child, the ravaging joy to which he can bear witness only by tears, an endless flow of tears. He is thought to suffer a childish sorrow; attempts are made to console him. He says nothing. He will live henceforth in the secret. He will weep no more.“

(Blanchot 1995: 72)

Eine Urszene? Eine Ur-Szene?

Weder, und noch: Als An-Bruch einer Szenerie hin zu einer Ab-Sicht.²⁾

Später, ein paar Seiten weiter nur, wird Blanchot schreiben:

„This term is ill-chosen, for what it supposedly names is unrepresentable, and escapes fiction as well; yet ‚scene‘ is

2)

Siehe Christopher Fynsk (2000: 60):
„Blanchot is suspicious of the ancient link between Being and light, just as he is wary of the metaphysical privilege accorded to sight.“ Dennoch, hält Fynsk fest, „this ‚scene‘ that Blanchot hesitates to term ‚primal‘ stages precisely the mortal appropriation of the ‚human‘ to speech that Heidegger meditates on via the terms ‚Ereignis‘ and ‚Brauch‘, and it appeals to the metaphoric (?) of light and seeing no less than does Heidegger.“

pertinent in that it allows one at least not to speak as if of an event taking place at a moment in time. – A scene: a shadow, a faint gleam, an ‚almost‘ with the characteristics of ‚too much‘, of excessiveness, in sum. – The secret alluded to is that there is none, except for those who refuse to tell. – But it is unutterable inasmuch as narrated, proffered. [...] ‚nothing is what there is‘ rules out its being said in a calm and simple negation (as though in its place the eternal translator wrote ‚There is nothing‘).“ (Blanchot 1995: 114ff.)

Die Ab-Sicht: aus-sichts-los, und doch ersichtlich, dies vielleicht, und sie mag hier lauten:

Wie jenseits des Entweder-Oder denken, ohne ein Drittes zu denken? Wie jenseits des Jenseits denken?

Wie weder das Eine noch das Andere, sondern ein Anders-Wo denken? Wie damit ein Außerhalb denken, wie außerhalb denken, wie innerhalb eines Wo-Anders denken?

Wie also eine andere Relation denken, eine, die in keiner Relation steht?

Wie, damit, vielleicht, ein Neutrales denken? Ein Neutrales: trans/gender, trans/kategorial, un/übersetzbar, un/verortbar, un/verschleiert, un/sichtbar, immer als Sonst-Wo, Anders-Wo, Wo-Anders, stets un/möglich, un/verbunden, kein Nein, kein Ja, ein Ja, ein Nein, und doch nicht Nichts, weder hier noch dort, entweder und.

Das Neutrale ist nicht nichts.

Ist unsichtbar sichtbar, ist überall und nirgendwo, ist un-verortbar, ist Echo seiner selbst, ist ein-malig, ist ein weder noch, weder UND noch.

Ist ein un/mögliches Konzept, möglich unmöglich, ist außerhalb solcher Kategorien; unaussprechlich, benennt das Neutrale nicht, verhüllt nicht, ent-deckt nichts, ist immer am Verschwinden, erscheint durch Abwesenheit, weist nicht über sich hinaus.

Was also, wenn solch nicht---- bejaht würde? Was wäre wenn, was wäre solch wenn?

Eine un-mögliche Relation, weder dies noch das, und freilich kein Drittes, *always no/t beyond*.

Entweder-Und:

„Which of the two?‘ – ‚Neither one nor the other, the other, the other‘, as if the neuter spoke only in an echo, meanwhile

perpetuating the other by the repetition of that difference, always included in the other, even in the form of the bad infinite, calls forth endlessly“ (Blanchot 1992: 77)

Nicht zurück, nicht hin, kein Beginnen, kein Ende.
Nichts mehr als das. Nichts mehr als dies: weder noch:

„*neuter*, neither one nor the other. Neither nor the other, nothing more precise.“ (Ebd.: 74)

Dies soll also der Versuch einer Ex-Position sein: hin zu einem Außerhalb (des Ganzen, der Teile), immer Wo-Anders, immer AndersWo, hin zu einem Neutralen, dies vielleicht.

Das Neutrale: ein Nicht-, und doch nicht Negation. Sich der Zu_Weisung entziehend, ist es kein Dazwischen, ist es also ein Dazwischen, sucht nicht das Ganze. Das Neutrale bezieht sich auf nichts, aber nicht auf ein Nichts – ist nicht Grammatik, nicht Geschlecht, nicht *Gender*, und doch nicht Nichts.

„*That nothing is what there is, and first of all nothing beyond.*“ (Blanchot 1995: 72)

Dass nichts ist, was ist, und vor allem nichts darüber hinaus: dass dieses Nichts IST.

Das Neutrale spricht vielleicht zu dem Umstand, dass dies Nichts ist, was ist:

Zu dem Umstand, dass es kein Außerhalb gibt: dass es nur ein Außerhalb gibt.

In diesem Anfang gibt es Zwei.

„*But why two? Why two instances of speech to say a same thing?*“,

fragt Blanchot in *The Infinite Conversation*,

„*Because the one who says it is always the other*“,

antwortet ein anderer, ein anderer Blanchot vielleicht (Blanchot 1993: 396).

Das Neutrale ist zweideutig, denn es ist außerhalb der Zwei.

Ist ein Drittes, das kein Drittes ist, sondern nur Wiederholung einer ihm immer schon anvertrauten Differenz. Das endlos ist, aber nicht ohne Ende. Denn das Andere markiert stets ein Ende. Aus-weg-los vielleicht, aber ein Ende. Das Andere verbleibt anders, es gibt kein Bonding, keine Verbrüderung, nur Dissymmetrie – a „neutral relation, a relation without relation“ (Ebd.: 73).

Und wie, meine Damen und Herren – und warum ist im Deutschen anders als im Englischen immer ein „mein“ voranzustellen? –, wie solch ein Anders-Wo beschreiben, besagen?

Wie solch andere – denn sie ist anders, nicht neu – Sprache sprechen, diese Sprache des Anderen, eine Sprache des Neutralen?

„Neutral, a word apparently closed but fissured, a qualifier without quality, raised (according to one of the customs of our time) to the rank of a substantive with neither substance nor subsistence, a term in which the interminable, without situating itself, would gather: bearing a problem without response, the neutral has the closure of an aliquid to which no question corresponds.“ (Ebd.: 304)

Aliquid: ‚einigermaßen‘, aliquis: ‚(irgend)jemand, irgendeiner, (irgend)etwas; irgendein‘, ‚mancher‘³⁾; das Neutrale scheint beliebig, wenn es doch dies gerade nicht ist.

Das Neutrale kommt von ungefähr. Es nähert sich an, jedes Mal nähert es sich an. Ist einzigartig, und vor allem ein-malig. Ist immer einmal. Ist nicht zu bestimmen, kann nicht benannt werden. Eines für alle: Immer einmal, und immer. Solch bezeichnet die Zeit des Neutralen.

Das Neutrale bleibt neutral, und steht doch auf einer Seite.

Das Neutrale ist

„always elsewhere than where one would situate it; not simply always on the hither side and always beyond the neutral, not simply devoid of a proper meaning and even of any form of positivity and negativity, but also preventing either presence or absence from proposing it with certainty to any experience whatsoever, even that of thought.“ (Ebd.: 305f.)

Wie also das Neutrale denken, wenn es sich dem Denken entzieht,

3)

Vgl. <http://de.pons.com/übersetzung/latein-deutsch/aliquid>.

ja, wenn es uns das Denken entzieht? Als abwesende Abwesenheit:
dies vielleicht –

„... *such an absence that all has since always and forever-
more been lost therein – so lost that therein is affirmed and
dissolved the vertiginous knowledge that nothing is what
there is ...*“ (Blanchot 1995: 72)

Dass es Nichts gibt.

Es gibt keine Anwesenheit für solch Abwesenheit. Es gibt kein Ist
für solch *there is*, kein Hier für solch Da.

Was es gibt, was (uns) gibt, ist Präsenz ohne Präsenz, Gegen-
wart ohne Gegenwart – „[a] presence without present, without
determinable content, without assignable term, but that is never-
theless not a form; a neutral, an empty or an infinite presence“
(Blanchot 1993: 440, Anm. 7) –, eine unendliche Präsenz, die
dadurch keine ist – „presence is never near, it has always already
affirmed the absolute of presence which is there one time and for
all without relation nor progression“ (Blanchot 1992: 70).

Ein für alle Mal: einmal, die Zeit der Gegenwart, die Präsenz
der Zeit, vielleicht, denn ihre Zeit ist die einer Abwesenheit, die
nicht ist. Stets ein Nicht-Mehr, immer ein Noch-Nicht, weder
Anwesenheit noch Abwesenheit: solch Ver-Gegenwärtigung von
Abwesenheit ist der Seinsmodus des Neutralen, ist ein Modus der
Unabgeschlossenheit, Unentschlossenheit, wie wir es auch nen-
nen, wenn wir es nennen mögen, denn was hier in Frage steht,
ist das, was keiner Frage entspricht, weder noch, nur ein vages
Wissen darüber, dass nichts ist, was ist.

Das Neutrale, anwesend nicht einmal als Abwesenheit, hat keinen
Platz. Besser noch:

Mitten im Nirgendwo, *in the middle of nowhere*: dort verortet sich
das Neutrale, weder hier noch dort.

Überall und nirgendwo; das Neutrale ist Woanders, wo sonst,
Anderswo, wo sonst.

Wenn das Neutrale nicht länger *ist*, ist es noch neutral?

Zwischen dem Nicht-Mehr und dem Noch-Nicht: dies ist, was und
wie wir zu denken pflegen, dies ist, was wir denken, ist alles, was

wir denken, wir denken zwischen „two limits: the imagining of the integrity of substance and the imagining of a dialectical becoming“ (Blanchot 1993: 307).

Dass nichts wird, was ist, dass nicht ist, was wird:

„Immer das alte Wort, das von neuem da sein will, ohne zu sprechen“, schreibt Blanchot (1964: 11).

Hier aber soll ein Sprechen erfolgen, ein Aussprechen dessen, was sich nicht aussprechen lässt:

Dem Wort ins Wort fallen, ein für alle Mal, immer einmal.

Wie aber das Neutrale besprechen, wie vom Neutralen sprechen?

„Aussprechen das allein, was sich nicht aussprechen läßt. Es unausgesprochen lassen“, sagt Blanchot (Ebd.: 27).

Das Neutrale sagen heißt, weder noch zu sagen. Heißt, erneut, zu sagen, was sich nicht sagen lässt.

„To speak in the neutral is to speak at a distance, preserving this distance without *mediation* and without *community*“ (Blanchot 1993: 386)

Das Neutrale bezieht sich auf nichts.

Das singuläre Neutrale, das singulär Neutrale, denn das Neutrale ist immer im Singular, niemals im Plural, verbindet, was sich nicht eigentlich verbinden lässt.

Das Hier von Anderswo denken; das Anderswo hier denken, von hier denken.

Ich kann in keinem Weg mehr einen Weg sehen, sagt Ingeborg Bachmann, und wie solch Aus-Weg-Losigkeit denken? Wie von hier UND von woanders denken?

Immer dort denken, wo nichts hingehört. Immer dort sein, wo man nicht bleiben kann.

WoAnders ist anderswo; immer, und doch ist kein Außerhalb.

Ist es ein Außerhalb: Es gäbe damit ein Anderswo, das zu nichts und niemandem gehört.

Le neutre kann nicht übersetzt werden (s. Hill 1997: 252, Anm. 5).

Das Neutrale „indicates a limitless alterity, an impossibility that is beyond all possibilities. Such a beyond does not posit a transcendence“ (Massie 2007: 50).

Keinerlei Transzendenz. Solch Außerhalb ist außerhalb.

Weder noch: entweder UND. Das Neutrale ist

„that which cannot be assigned to any genre whatsoever [...] And this does not simply mean that it is still undetermined and as though hesitating between the two, but rather that the neuter supposes another relation depending neither on objective conditions nor on subjective dispositions. [...] Thought of the neuter or the neutral is a threat and a scandal for thought.“ (Blanchot 1993: 299)

Le neutre, meine Damen und Herren, ist eine Bedrohung und ist ein Skandal, denn des Neutralen kann nicht gedacht werden, der Gedanke des Neutralen bleibt ungedacht.

Was uns zu denken gibt: Das Neutrale gibt uns zu denken: gibt uns das Denken.

„*That nothing is what there is, and first of all nothing beyond.*“

Dem-entsprechend kann für Blanchot

„the entire history of philosophy [...] be seen as an effort to domesticate the neuter or to impugn it – thus it is constantly repressed from our languages and our truths. How does one think the neuter? Is there a time, a historical time, a time without history, in which speaking is the exigency to speak in the neuter? What would happen, supposing the neuter were essentially that which speaks (does not speak) when we speak?“ (Blanchot 1997: 220)

Das Neutrale, niemals als solches gedacht, niemals als das WoAnders, das es doch ist, vielmehr „constantly expelled from our languages and our truths“ (Blanchot 1993: 299), dieses Neutrale „does not surrender to the known. In other words, exceeding the realm of meaning, the neuter is an unsayable that does not harbor any secret; it is not a reserve of further dispensation of meaning; it is absence itself, holding sway over meaning, silently doubling all that is. [...] Before the neuter we stand at the threshold of the impossible“ (Massie 2007: 32f.).

Das Neutrale hat keinen verborgenen Sinn, hat kein Geheimnis: es ist, was es ist, das Neutrale bleibt immer unmöglich, bleibt immer an der Schwelle.

Eröffnet die Grenze.

Im Anfang immer noch ein Ende, oder:

„Was sich entzieht, ohne verborgen zu sein“ (Blanchot 1964: 63)

Was also, wenn im Neutralen gesprochen würde, wenn das Neutrale gesprochen würde, als Neutrales gesprochen würde?

Die Möglichkeit k/einer Sprache, immer schon.

„The neuter can be named, since it is named (even if this is not a proof). But what is designated by this name? The desire to dominate the neuter, a desire to which the neuter immediately lends itself, all the more so as it is foreign to any domination“ (Blanchot 1992: 83)

Das Neutrale kann nicht benannt werden, das Neutrale GIBT ZU SAGEN.

Das Neutrale sagt, und besagt doch nichts.

Gibt keine Antwort.

„In the neuter – the name without name – nothing responds, except the response that fails, that has always just missed responding and missed the response, never patient enough to ‚go beyond‘, without this ‚step/beyond‘ being accomplished.“ (Ebd.: 118)

Geht niemals darüber hinaus.

Was es zu sagen gibt, ist dies, um es mit Blanchot zu sagen:

„Was sich entzieht, ohne verborgen zu sein, was als Behauptung erscheint, aber ungesagt bleibt, was da ist und dennoch vergessen. Daß sie Anwesenheit war, immer und jedes Mal: in dieser Überraschung erst konnte das Denken sich unmerklich vollziehen“ (Blanchot 1964: 63f.)

Wie, immer noch, immer wieder, vom Neutralen sprechen –

Wie, nach und mit Blanchot, dies sagen: „*that nothing is what there is, and first of all nothing beyond*“ (Blanchot 1995: 72)?

Dass nichts ist, was ist; dass dieses Nichts *ist*.

Wie dieses Nichts sehen?

Wie das Nichts *nicht* sehen?

... the sky, the same sky, suddenly open, absolutely black and absolutely empty, revealing [...] such an absence that all has since always and forevermore been lost therein –

– der Himmel, *derselbe* Himmel, plötzlich offen, völlig schwarz und völlig leer ...

II. ZWEITER BRUCH — Wir sollten, hier, und mit Blanchot, „enter into the responsibility of a speech that speaks without exercising any form of power; even the power that accrues to us when we look, since, in looking, we keep whatever and whomever stands before us within our horizon and within our circle of sight – thus within the dimension of the visible-invisible“ (Blanchot 1993: 302).

Die Dimension Sichtbarkeit–Unsichtbarkeit verlassen.

Eine Sprache finden, die ver-antwortet, die antwortet ohne Antwort. Die verschleiert, was bereits verschleiert, niemals nicht anfänglich ist. Es gibt kein Geheimnis, das zu lüften wäre.

Im Dunkeln ist gut munkeln, diese Sprache hat im Dunkeln zu bleiben, hat obskur zu sein. Solch Verschleierung, solch Verborgtheit ist freilich nicht als Gegenteil zu sehen, nicht als Gegen-Stück zu etwas Originärem, zu einem Ursprung gar –

„it is perhaps in light itself that meaning is dissimulated. Light illuminates – this means that light hides itself [...] Light illuminates; what is illuminated by light presents itself as an immediate presence that discloses itself without disclosing what makes it manifest. Light effaces its traces: invisible, it renders visible“ (Ebd.: 162f.)

Das unsichtbare Licht des Neutralen.

Das Neutrale, zweideutig, mehrdeutig also, doppelbödig, niemals nicht nur Eines oder Zwei, bleibt im Verborgenen, entzieht sich der Meta-Physik der Sichtbarkeit (die da, wir erinnern uns, lautet: nur was sichtbar ist, *ist*⁴⁾); bleibt verwaschen. Wird niemals nicht klar.

Jeder Blick ist immer schon ein Eingriff: Sehen als Ein-Bruch. Zerbricht das Weder-Noch.

Demgegenüber vielleicht ein Augenblick, flüchtige Erblindung, dazwischen: ein Lichtblick.

Der Gegenwart den Augenblick entgegensetzen.

4)

Diese Verbindung zwischen Sichtbarkeit und Sein mag tatsächlich als Be-Gründung westlicher Philosophie gesehen werden. Siehe in diesem Zusammenhang etwa Heidegger in *Sein und Zeit* (Heidegger 2006: 170f.).

Was ist, ist nicht, „was nicht ist, ist möglich“, um *Einstürzende Neubauten* zu bemühen, was ist, kann nicht betrachtet werden. Als Nicht-Mehr des Noch-Nicht ist es das Ab-Bild, das zeigt.

Die Vergegenwärtigung einer immer schon abwesenden Absenz.

Uns bleibt das Nach-Sehen.

Demgegenüber, und es gibt freilich kein Gegenüber, steht ein Sprechen, steht ein Sagen des und im Neutralen, das weder enthüllen will noch verhüllen, das außerhalb steht, immer als Außerhalb, und doch nicht von außen, das Neutrale der Dämmerung, weder sichtbar noch unsichtbar, weder Licht noch Dunkel.⁵⁾

Das Neutrale enthüllt nicht, sondern wäre also

„that which conceals itself in concealing and concealing even the act of concealing, with nothing of what disappears in this way appearing, an effect reduced to the absence of effect: the neuter, in the articulation of the visible-invisible, inequality, still, of the equal, a response to the impatient question [...], but a response that, immediately and unnoticeably, although appearing to welcome the question, modifies its structure by its refusal not only to choose, but to submit itself to the possibility of a choice between two terms: such as one or the other, yes or no, this or that, day night, god or man.“ (Blanchot 1992: 77)

Die Verweigerung eines Entweder-Oder hin zu einem Weder-Noch.
Hin zu einem Anderswo.

Die Unklarheit unklar belassen: der Un-Deutlichkeit be/deuten.

Die Blendung belassen.

III. AUF-BRUCH. ABBRUCH _____ Warten, Vergessen, mit Blanchot:

„– Ach! sagte sie, spüren Sie nicht, dass uns der Boden fehlt? Doch er beruhigte sie durch seine Gelassenheit, und als der Einsturz des Turmes sie nach draußen schleuderte, fielen sie alle drei, ohne ein Wort zu sagen“ (Blanchot 2012: 72)

Spüren Sie nicht, dass uns der Boden fehlt? Dass es keinen *Grund* gibt?

Im Ende, in diesem Ende, gibt es nicht(s) zu sagen. Gibt es kein Entweder, kein Oder; ein jedes Ende bleibt möglich.

Wir erinnern uns:

5)

„Neutral speech does not reveal, it does not conceal. This does not mean that it signifies nothing [...]; it means that the neutral does not signify in the same way as the visible-invisible does, but rather opens another power in language, one that is alien to the power of illuminating (or obscuring), of comprehension (or misapprehension). It does not signify in the optical manner; it remains outside the light-shadow reference that seems to be the ultimate reference of all knowledge and all communication“ (Blanchot 1993: 386).

„[T]he neuter, or neutral, is not simply a grammatical gender – or as a gender and a category, it orients us toward something else, the aliquid that bears its mark.“
(Blanchot 1993: 303)

Nein, das Neutrale ist außerhalb solch zweierlei Maß, denn „what belongs to the neuter is not a third gender opposed to the other two“ (Ebd.: 299).

Das Neutrale, transgender, transkategorial, handelt jenseits des *trans*.

Trans: jenseits von etwas, über etwas hinaus. Das Neutrale bewegt sich indes im Außerhalb, bewegt sich von dort, (von) wo es kein Etwas gibt. Bewegt sich hin zu einem Anderen, das es erst zu benennen gilt, das sich verweigert, zuvorderst und immer schon, das sich nicht ein-teilen lässt, nicht erklären, klären, verklären, weder dies noch das, gleich Bartlebys „I would prefer not to“, oder wie es Jack Halberstam formuliert: „[W]hile I could ‚transition‘ and still live in the ever-evolving, improvised territory of transgenderism... well, I prefer not to. Yes, like Bartleby, that wonderful and doleful example of a refusenik who declined to explain his refusal to work, to comply, to communicate even, I prefer not to transition. I prefer not to clarify what must categorically remain murky.“ (Halberstam 2012)

Murky, unergründlich, unklar, außerhalb, immer noch, schon wieder, stets außerhalb, und so schreibt Sandy Stone bereits 1987 (bzw. in dieser überarbeiteten Version 1993) in ihrem *The Empire Strikes Back: A Posttranssexual Manifesto*:

„[...] the transsexual currently occupies a position which is nowhere, which is outside the binary oppositions of gendered discourse. For a transsexual, as a transsexual, to generate a true, effective and representational counterdiscourse is to speak from outside the boundaries of gender, beyond the constructed oppositional nodes which have been predefined as the only positions from which discourse is possible. How, then, can the transsexual speak? If the transsexual were to speak, what would s/he say?“

Was würden sie sagen, denn gibt es ein Sagen von Außerhalb?
Oder, wie sie fortfährt:

„To attempt to occupy a place as speaking subject within the traditional gender frame is to become complicit in the discourse which one wishes to deconstruct. Rather, we can seize upon the textual violence inscribed in the transsexual body and turn it into a reconstructive force.“ (Stone 1991/1993: 43)

Kann das Neutrale sprechen, was nicht ausgesprochen werden muss?

Kann es sagen, was ungesagt bleiben kann?

Welches der beiden ... Weder der eine, noch die andere.

Das Neutrale, „that which cannot be assigned any gender, escaping position as well as negation“ (Blanchot 1997: 220), ohne Anhaltspunkte, ohne Punkte, nicht nur „points in a multidimensional space“, wie Anne Fausto-Sterling (2000: 22) „sex und gender“ situiert; ohne Positionierung, ohne Verneinung, ohne Bejahung.

Das Neutrale ist ebenfalls jenseits des *post*. Ist nicht genderneutral, ist nicht postgender, postgenderism; das Neutrale lässt sich nicht in Manifeste übersetzen. Deutet nicht hin zu jahrzehntealten, wenn auch noch immer recht ansehnlichen Cyborgs, deutet ebenfalls nicht bloß zu einem anderen Feminismus, einem *Xenofeminismus* diesmal, der gleichzeitig die Kategorie Geschlecht abschaffen und Hunderte von Geschlechtern blühen lassen will („Let a hundred sexes bloom!“⁶⁾), dient nicht einem „contra-sexual manifesto“ (Preciado 2000).

Demgegenüber, und, wir erinnern uns, es gibt kein Gegenüber, erlaubt (sich) das Neutrale, uns gerade zu befreien von solchen Ein-Teilungen, erlaubt uns, immer schon beides zu sein, und nichts davon, „neither testo-girl nor techno-boy“, wie Paul B. Preciado, Autor von *Testo Junkie*, sich beschreibt: „I do not want the female gender that has been assigned to me at birth. Neither do I want the male gender that transsexual medicine can furnish and that the State will award me if I behave in the right way. I don't want any of it“ (Preciado 2012: 138). Daher sei es „a matter of intervening intentionally in this process of production in order to end up with viable forms of incorporated gender, to produce a new sexual and affective platform that is neither male nor female in the pharmacopornographic sense of these terms, which would make possible the transformation of the species.“ (Ebd.: 142f.)

Erlaubt das Neutrale, als weder noch und doch nicht nichts, damit vielleicht solch situationale Transformation?⁷⁾

Das Neutrale: das, das wir noch nicht kennen, nicht mehr kennen,

6)

Vgl. <http://laboriacuboniks.net/>.

7)

„Neither the emphasis on stability nor the postmodern framing of fluidity can completely account for the ongoing, everyday practices and experiences of (trans) gender identity construction. [...] gender identity is not static, but it is also not unbounded – neither for trans people nor for everyone else. [...] Gender identification is neither unconstrained nor homogeneously structured; the level and form of structural regulation is situational.“ (Calhoun Davis 2009: 99f.)

niemals kennen, das, das wir niemals kennen werden, das keine/r ist, das: *K/eine(s)* ist.

Um mit Blanchot, der übrigens keinerlei Deutungshoheit besitzt, zu schließen, denn es geht schließlich um die Abwesenheit eines solchen Endes, und um ein Woanders:

„One and the other‘ seems, by this bipartition [...] to allude to the archaic necessity of an apparently binary reading (as if everything had to begin by two), but of a binarity that at once loses its dual value and pluralizes itself to the point of indeterminacy: one, yes, this can be indicated with the finger; but other is the other, entirely other and always other; it flees itself in fleeing us. Obviously, the expression, ‚one and the other‘ [...] is marked, ‚altered‘ by the perverse predominance of the *other* [...]. The neuter perhaps does nothing but take in this perversity of the other in making it still more perverse by the obscurity that covers it without dissipating it, without attaining a true negation [...] capable of repose or clarity. The neuter takes the other back into itself under a light (but impenetrable) veil that seems only to force out of the other its incessant affirmation that a negative alone allows us to grasp: the other of the other, the unknown of the other, its refusal to let itself be thought as the other than the one, and its refusal to be only the Other or the ‚other than.‘“ (Blanchot 1992: 74)

Die perverse Logik des Neutralen: dass sie sich der unseren entzieht, unserem Anderen ein Anderes entgegensetzt, ein anderes Anders, immer getrübt, niemals schon da.

Das Neutrale verweigert das Entweder, verweigert das Oder.

Das Neutrale ist nicht neutral. Ist weder, ist noch.

Weder noch: was bleibt?

Was bleibt, wenn nichts bleibt?

Das Neutrale bleibt als Bruch, immer.

// Literatur

- Blanchot, Maurice (1964): *Warten Vergessen*. Frankfurt am Main, Suhrkamp
Ders. (1992): *The Step Not Beyond*. New York, State University of New York Press
Ders. (1993): *The Infinite Conversation*. Minneapolis / London, University of Minnesota Press
Ders. (1995): *The Writing of the Disaster*. Lincoln, University of Nebraska Press
Ders. (1997): *Friendship*. Stanford, Stanford University Press
Ders. (2012): *Nachträglich. Die Idylle. Das letzte Wort*. Zürich, Diaphanes
Calhoun Davis, Erin (2009): *Situating ‚Fluidity‘. (Trans) Gender Identification and the Regulation of Gender Diversity*. In: *GLQ. A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Vol. 15, Nr. 1, S. 97–130

Celan, Paul (2002): Der Meridian. In: Goltschnigg, Dietmar (Hg.), Georg Büchner und die Moderne. Texte, Analysen, Kommentar, Bd. 2: 1945–1980. Berlin, Erich Schmidt, S. 300–308

Fausto-Sterling, Anne (2000): The Five Sexes, Revisited. In: *The Sciences*, July/August 2000, S. 18–23

Fynsk, Christopher (2000): *Infant Figures*. Stanford, Stanford University Press

Halberstam, Jack (September 3, 2012): On Pronouns. <http://www.jackhalberstam.com/tag/gender-pronouns-2/> (30.8.2017)

Heidegger, Martin (2006): *Sein und Zeit*. Tübingen, Max Niemeyer Verlag

Hill, Leslie (1997): *Blanchot. Extreme Contemporary*. London / New York, Routledge

Laboria Cuboniks: *Xenofeminism. A Politics for Alienation*. <http://laboriacuboniks.net/> (30.8.2017)

Massie, Pascal (2007): *The Secret and the Neuter. On Heidegger and Blanchot*. In: *Research in Phenomenology*, Vol. 37, Nr. 1, S. 32–55

Preciado, Beatriz: *The Contra-Sexual Manifesto (Excerpt)*. <http://totalartjournal.com/archives/1402/the-contra-sexual-manifesto/> (30.8.2017)

Ders. (2013): *Testo Junkie. Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era* (translated by Bruce Benderson). New York City, The Feminist Press at the City University of New York

Stone, Sandy (1991): *The Empire Strikes Back. A Posttranssexual Manifesto*. In: Straub, Kristina / Epstein, Julia (Hg.): *Body Guards: The Cultural Politics of Gender Ambiguity*. New York, Routledge, S. 280–304. Für die Version aus dem Jahr 1993 siehe <https://pen-dientedemigracion.ucm.es/info/rqtr/biblioteca/Transexualidad/trans%20manifesto.pdf> (30.8.2017)

// Angaben zur Autorin

Julia Hölzl, PhD in Modern Thought (University of Aberdeen, 2015) sowie PhD in Media and Communication (European Graduate School, 2009). Derzeit Postdoctoral Researcher an der Akademie der bildenden Künste Wien sowie Fellow an der European Graduate School. (Lehr)Tätigkeit an verschiedensten Bildungsinstitutionen im In- und Ausland, zuletzt etwa am Department of Gender Studies an der Central European University (Budapest). Bewegt sich vorwiegend an Schnittstellen zeitgenössische(re) Philosophie und Ideengeschichte, vor allem jener ‚kontinentalen‘ Zuschnitts. Publikationen inkludieren u.a. *Transience. A poiesis, of dis/appearance* (New York / Dresden, Atropos Press 2010), *Vom Ver(sch)winden* (in: Filzmaier, Peter u.a. (Hg.), *Kultur und Politik*. Wien, Facultas-Verlag 2017) und *Elsewhere: In finite presence* (in: Buckley, Brad / Conomos, John (Hg.), *Erasure – The Spectre of Cultural Memory*. Faringdon, Libri Publishing 2015, S. 97–108).

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

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

// License

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.



WILDNESS
NILBAR GÜREŞ EDITION



Nilbar Güreş
WILDNESS (2014)
C-Print, 100 × 150 cm

Das Foto stammt aus der mehrteiligen Serie *La Paz*, die für die La Paz Biennale 2016 in Bolivien entstanden ist. Es ist in kleiner Auflagenzahl erhältlich. Preis auf Anfrage bei der Galerie Martin Janda. Courtesy of Galerie Martin Janda, Wien.

WILDNESS – BEGLEITTEXT

Nilbar Güreş arrangiert ihre Bild-Sujets sorgfältig. So auch die Fotografie einer Frau, die, nur leicht bekleidet mit Bikini-Ober-
teil und Lendentuch, liegend in der Abenddämmerung eines wohl
heißen Tages über den Dächern von São Paulo posiert. Sie hat ein
Bein in die Luft gespreizt und blickt selbstbewusst, fast auffor-
dernd in die Kamera. Zwischen ihren Beinen ragt ein Kaktus in die
Höhe, dahinter sprießen zwei Stängel mit üppigen, leuchtend gel-
ben Orchideen-Blüten zwischen ihren Beinen hervor, wie eine wild
wuchernde exotische Pflanze, die ein zweites Geschlecht verleiht.

— Der Titel des Fotos lautet *Wildness* – „Wildheit“ oder „Ver-
wilderung“, was in diesem Fall auch als Freiheit der Geschlech-
ter und der Sexualität zu deuten wäre. Die Frau, die für Nilbar
Güreş Modell stand oder besser lag, gehört einer indigenen Volks-
gruppe Südamerikas an und ist, so Güreş, eine Wahrsagerin und
Schamanin dieser Volksgruppe. Stets auf der Suche nach Begeg-
nungen mit Frauen in unterschiedlichen Lebenssituationen und
nach anderen, zum Beispiel matriarchalen Gesellschaftsentwür-
fen hat Nilbar in den letzten Jahren mehrere Reisen nach Süd-
amerika und in andere Kontinente unternommen. In diesen oft
viel älteren Kulturen als unserer westlichen, scheinbar so freien
begegneten ihr Geschlechterkonzeptionen, die unser Verständnis
von Geschlechterrollen und Sexualität hinterfragen. In ihrer *La
Paz*-Serie von starken Frauen werden wir auf positive emanzi-
patorische Gegenentwürfe verwiesen. Gesellschaftliche Normen
und Zwänge werden in ihrer Arbeit häufig in humorvoller Weise
entlarvt und bildlich vorgeführt.

— Nilbar Güreş ist in ihren Performances selbst wiederholt an
die Grenzen von Geschlechterrollen und dem, „was möglich ist“,
gegangen. Als türkische Staatsbürgerin mit sowohl kurdischen als
auch alevitischen Wurzeln ist sie mehr als andere Künstlerinnen
auch Bedrohungen und neuen restriktiven Entwicklungen aus-
gesetzt. Viele ihrer frühen Aktionen, sagt sie, würden heute im
Gefängnis enden.

— Wie kaum eine andere Künstlerin thematisiert sie das Spiel
von Enthüllung und Vorführung von Geschlechtertypologien mit-
tels vielseitiger künstlerischer Strategien im Rahmen von Perfor-
mances und Fotoserien, in Collagen und Objekten.

// Angaben zur Künstlerin

Nilbar Güreş, 1977 in Istanbul geboren, hat an der Marmara Universität, Istanbul, und an der Akademie der bildenden Künste, Wien, studiert, sie lebt und arbeitet in Wien und Istanbul und ist viel unterwegs. 2013 erhielt sie den Professor-Hilde-Goldschmidt-Preis, 2014 den Msgr.-Otto-Mauer-Preis und 2015 den BC21 Art Award. Einzelausstellungen der letzten Jahre: *Heartache of a Stone*, Galerie Martin Janda, Wien (2017); *Open Phone Booth*, The Israeli Center for Digital Art, Holon (2016); *Double Headed Snake*, Rampa, Istanbul (2016); JesuitenFoyer, Wien (2014); FO.KU.S – Foto Kunst Stadtforum, Innsbruck (2014); Osmos, New York (2013); *Nilbar Wien-Na*, Galerie Martin Janda, Wien (2013); *Open Phone Booth*, Rampa, Istanbul (2013).

// Angaben zur Autorin

Maria Busmann ist Lehrende an der Universität für angewandte Kunst Wien. Sie arbeitet an der Schnittstelle von bildender Kunst (Schwerpunkt Zeichnung), Philosophie und Kunstvermittlung und ist auch immer wieder kuratorisch tätig. Seit 2010 Mitglied der Wiener Secession.

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

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

// License

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

