
„AS THE LAND WAS PRIVATIZED....“ RACHEL ROSES *WIL-O-WISP* UND DER TOPOS DER WIDERSTÄNDIGEN „HEXE“

„Somerset. 1570. England“ erscheint in mittelalterlichen Lettern am Ende der erste Eingangsszene mit Blick in eine historische Landschaft. Die kunstvoll gestalteten Buchstaben aus miteinander verschmolzenen menschlichen, tierischen und dinghaften Körpern geben damit Auskunft über Ort und Zeit von Rachel Roses Film-erzählung *Wil-o-Wisp* (2018), die sich anschließend in langen Kameraeinstellungen und elegischen Szenen entfaltet. Aufziehender Nebel und subtil eingesetzte Moiré-Effekte evozieren immer wieder eine unwirkliche und geheimnisvolle Stimmung. Begleitet von spannungsvollen Streichakkorden und durchringendem Vogelge-zwitscher sehen wir die Mystikerin und Heilerin Elspeth Blake, wie sie mit ihrem Mann und ihren zwei Töchtern in einer kleinen Hütte auf Gemeindeland lebt [Abb. 1], bis eines Nachts unter einem unheilverkündenden Blutmond ihre älteste Tochter, Celestina, aus dem Haus schleicht, um ihren Geliebten zu treffen. Dabei fällt ihre Haube neben dem offenen Wohnzimmerfeuer zu Boden und verursacht ein alles vernichtendes Flammeninferno. Als nach dem Unglück die be-nachbarten Farmer die Brandtrümmer durch-suchen, finden sie jedoch nur die Überreste eines Mannes und eines Kindes, aber nicht die von Elspeth. So verbreitet sich das hartnäckige Ge-rücht, die vermisste Mutter habe sich auf magi-sche Weise in die herrenlose Kuh verwandelt, die am selben Tag in der Nähe des tragischen Un-falls erscheint [Abb. 2].

— Die Kamera löst sich von der jungen Kuh und schwenkt über die karge Landschaft und ein kleines Dorf mit Reetdächern. „Stor-gursey. 1603. England“ wird in denselben mittelalterlichen Lettern eingeblendet, während eine weibliche Stimme aus dem Off be-richtet, dass drei Jahrzehnte später eine Frau namens Elspeth im weiter westlich gelegenen Dorf Storgursey auftaucht. Sie sei allein gekommen und hätte nichts über ihre Vergangenheit erzählt, „but rumors of her healing powers quickly echoed through the town. Many were distrustful of her gifts“, fährt die Erzählerin fort,



// Abbildung 1 & 2
Rachel Rose, *Wil-o-Wisp*, 2018, Videostills.

“but she was loved by the people she cured. For a short time, it felt as if the balance had been restored.”¹⁾ Doch auch dieser Frieden währt nicht lange. Die folgenden Szenen zeigen, wie Elspeth bei einem ihrer Heilrituale bespitzelt und anschließend vom Präfekten festgenommen und gewaltsam aus dem Dorf eskortiert wird [Abb. 3]. In der Zwischenzeit hat in *Wil-o-Wisp* eine hohe Singstimme den Part der Erzählerin übernommen. In einem getragenen Sprechgesang erwähnt sie denn Beginn der Landprivatisierung und listet all die selbstsüchtigen Lügen auf, mit denen Elspeth des Diebstahls und der Hexerei bezichtigt wurde.

_____ Elspeth gehört zu einer Vielzahl von Hexen und Schaman*innen, die gegenwärtig die zeitgenössische Kunstwelt sowie den geisteswissenschaftlichen Diskurs bevölkern, auch wenn „Hexe“ in ihrem Fall ‚noch‘ als ausgrenzende Fremd- und nicht als affirmative Selbstbezeichnung erscheint.²⁾ Sie darf, wie im Folgenden erläutert werden soll, als paradigmatisch für das gegenwärtige Verständnis der Hexe als widerständige Figur verstanden werden – eine Figur, deren Denken und Handeln den modernen Gepflogenheiten des Trennens und Kategorisierens sowie den Vorstellungen einer linear-progressistischen Zeitlichkeit entgegensteht und nicht zuletzt kapitalistische Strategien und Ideologien stört. Ihre magische Praxis verknüpft und führt zusammen. Sie kann ähnlich wie bei aktuellen neomaterialistischen Theoretiker*innen – unter ihnen vor allem die belgische Philosophin Isabelle Stengers – mit einem relationalen und verbindendem Denken in Beziehung gesetzt werden, dem das Potential zugeschrieben wird, die Welt zu verändern.



1)
Ebd., Min. 04:54–05:08.

2)
Letzteres ist beispielsweise bei Paul Raether und seiner Kunstfigur *Protectorama* (vgl. dazu den Beitrag von Magdalena Götz in diesem Heft) oder bei Jesse Jones und ihrer Protagonistin von *Tremble Tremble* (2017) der Fall.

3)
Dieser Abschnitt bezieht Ausführungen und Thesen mit ein, die zum Teil in anderem inhaltlichen Zusammenhang bereits in Witzgall 2017a, Witzgall 2017b und Witzgall 2020 vorformuliert wurden.

4)
Stengers bezeichnet sich selbst an anderer Stelle als Materialistin. Als eine solche, erläutert sie, vertrete sie keinen orthodoxen marxistischen Materialismus, der auf akademische Abgrenzung und Dualismen setzt, sondern auf transversale Ansätze und rhizomatische Verbindungen. Ihr Ansatz lässt sich insofern als neomaterialistisch beschreiben. Vgl. Stengers 2011: 377–378.

MAGIE ALS VERBINDEnde UND ALS WIDERSTÄNDIGE KRAFT³⁾ _____

Isabelle Stengers verbindet Magie eng mit dem von Gilles Deleuze und Félix Guattari geprägten Konzept der *Assemblage*, dem *agence-ment* oder Gefüge, und seiner neomaterialistischen Aktualisierung.⁴⁾ Magie ist nach Stengers „sowohl ein Handwerk der Gefüge als auch ihre besondere transformatorische Wirksamkeit“ (Stengers 2012: 118). Demzufolge scheint sie Magie einerseits als metamorphotische Wirksamkeit eines Gefüges zu verstehen, als transformatorische Handlungsfähigkeit des Gefüges selbst, seiner Konstellationen, Bezüge und Wechselwirkungsprozesse, die sich unserer Kontrolle entziehen. Andererseits legen ihre weiteren Ausführungen nahe, dass sie unter Magie auch die Wiederherstellung einer Erfahrung versteht, die uns unsere Partizipation an wirkmächtigen

// Abbildung 3
Rachel Rose, *Wil-o-Wisp*, 2018.

Gefügen bewusst macht und fördert. Magie ist in diesem Fall eine „Kunst der immanenten Aufmerksamkeit, eine empirische Kunst“, die es ermöglicht neue Transversalitäten in Betracht zu ziehen (ebd.: 120). Dabei vergleicht Stengers eine gegenwärtige Rückgewinnung der Magie mit derjenigen des Animismus. Animismus, so führt sie aus, könne ein Name für die Wiederherstellung der Gefüge sein „weil er uns dazu verlockt, zu fühlen, dass wir nicht den Anspruch auf deren Wirksamkeit erheben könnten. Gegen die hartnäckige, vergiftete Leidenschaft zu zergliedern und zu entmystifizieren bringt er zum Vorschein, was anzuerkennen sie alle [all die Gefüge, Anm. SW] von uns einfordern, um uns nicht zu verschlingen – dass wir nicht allein auf der Welt sind.“ (Ebd.: 123)

— In ihren Ausführungen zu einer „Rückgewinnung des Animismus“ vergleicht Stengers Magie also mit einer auf Erfahrung beruhenden Kunst, die unsere Wahrnehmung der Welt und unsere Teilnahme in ihr auf fundamentale Art und Weise verändert, mit der sich Gefüge weben und transversaler Verbindungen herstellen lassen (ebd.: 120). Stengers verknüpft Magie mit einer alternativen, einer anderen Form der Wahrnehmung und es ist dieses Verständnis von Magie, das gleichzeitig die Eigendynamik und das transformative Potential unserer Gefüge sowie die vielfältigen Relationen und metamorphotischen Wechselwirkungen ihrer diversen Elemente enthüllt und realisiert. Stengers' neomaterialistisches Magiekonzept wird in wesentlichen Punkten auch von Theorien weiterer zeitgenössischer Wissenschaftler*innen mit teils völlig anderem fachlichen Hintergrund gestützt – unter ihnen der dänische Religionswissenschaftler Jesper Sørensen und die Anthropologin, Magierin und Schamanin Susan Greenwood. Beide verstehen Magie in ähnlicher Weise als empirische Praxis, genauer gesagt, als kognitive und/oder körperliche Praxis, die ein integratives und assoziatives Denken und Wahrnehmen begünstigt und auf diese Weise transversale Verbindungen befördert. Jesper Sørensen definiert Magie als einen Aspekt des menschlichen rituellen Verhaltens und analysiert sie aus der Perspektive der Kognitionswissenschaften, um deren grundlegenden mentalen Strukturen zu erforschen. In diesem Zusammenhang zeigt er unter anderem wie das Ritual „will direct attention to the very aspects of associative learning argued to be central in magical actions“ (Sørensen 2013: 236). Nach Sørensen konzentriert die Ritualisierung unser kognitives System auf die Wesensmerkmale, welche zentral für die Konstruktion von konzeptueller Integration sind. Damit meint er im weitesten Sinne die Fähigkeit „to understand one thing in terms of another or [...] to map inferential potential between distinct experiential and ontological

domains“ (ebd.: 233). Für die Anthropologin Susan Greenwood, die seit den 1990er Jahren an vielen Hexenritualen teilgenommen hat und auf diese Weise die westlichen neopaganen Magiepraktiken aus der Innensicht erforschte, ist Magie ebenfalls auf einer „grundsätzlicheren Ebene der individuellen Wahrnehmung“ anzusiedeln, die sie *magisches Bewusstsein* nennt (Greenwood 2017: 63). Indem sie sich, ähnlich wie Sørensen, auf neurowissenschaftliche und neuropsychologische Forschungen stützt, beschreibt sie magisches Bewusstsein als komplementär zum logisch-analytischen Denken und charakterisiert es unter anderem als holistisch, metaphorisch, analogisch, assoziativ und synchronistisch. Nach Greenwood handelt es sich bei Magie um ein Bewusstsein, in dem insbesondere eine partizipative Weltsicht vorherrscht, „die eine integrierte Körperwahrnehmung beinhaltet“, ebenso wie ein verbindendes nicht-logisches Prinzip, „das eine frei fließende Bewegung von Gefühlen, Assoziationen und Denkmustern zwischen der materiellen und der immateriellen Welt ermöglicht“ (ebd.: 71–73). Greenwood nennt dieses Prinzip „Synchronizität“ und verwendet damit einen Begriff, den C.G. Jung geprägt und dazu benutzt hat, das sinnhafte Zusammenfallen von Ereignissen der innerpsychischen und der psychischen Welt zu beschreiben, die nicht in kausaler Art und Weise zusammenhängen, aber dennoch als verbunden wahrgenommen und interpretiert werden können (vgl. u.a. Jung 2003: 30–36). Sie bestimmt Synchronizität als eine der wichtigsten Merkmale des magischen Denkens „bei der Körperwissen mit Metaphern und Symbolen integriert und Verbindungen zwischen unterschiedlichen Ebenen der Realität im Alltag und in der geistigen Welt hergestellt werden“ (Greenwood 2017: 73).

— Trotz methodischer und begrifflicher Unterschiede versteht jeder dieser drei angeführten wissenschaftlichen Ansätze Magie grundsätzlich als eine beziehungsstiftende Kraft, als teilnehmende kognitive und/oder körperliche Praxis. Sie wird als holistische, verbindende transformative Macht beschrieben, die im Stande ist jenseits von Praktiken des Teilens und Klassifizierens, tiefgreifende Verbindungen zu enthüllen und zu realisieren und auf diese Weise tastend Kontakt mit anderen Aspekten der Realität oder mit verborgenen Dimensionen des Wahrnehmbaren aufzunehmen. Magisches Wahrnehmen und Denken geschieht zudem nicht aus der Ferne, sondern muss als Prozess einer situativen Involvierung und Partizipation in der Aktualisierung (oder Realisierung) von vielfältigen Verbindungen und ihrer metamorphotischen Qualität verstanden werden. Dieses Verständnis von Magie als eine spezielle Form der Wahrnehmung und Transformation scheint nicht zuletzt

mit einem Verständnis von Magie zu korrespondieren, wie es Starhawk, die neopaganistische und ökofeministische Autorin und Aktivistin beschreibt: „Magie“, führt sie aus, „die Kunst, die unsichtbaren durch die Welt strömenden feinen Kräfte zu spüren und zu gestalten, tiefere Bewußtseinsschichten hinter dem Rationalen zu wecken, ist ein Element, das allen Traditionen des Hexenglaubens zu eigen ist. Hexenrituale sind magische Riten: Sie fördern die Wahrnehmung der verborgenen Seite der Wirklichkeit und wecken längst vergessene Kräfte des menschlichen Geistes wieder.“ (Starhawk 1983: 29)

— In ihrem Buch *Capitalist Sorcery* (2011), das Stengers zusammen mit dem französischen Historiker Philippe Pignarre verfasste, bezieht sich die Philosophin selbst auf die magische Praxis neopaganer Hexen und aktiviert sie als Form des Widerstands, als Gegenmagie zu den speziellen Zauberkräften, den hypnotischen Unterwerfungsstrategien des Kapitalismus. Nach Pignarre und Stengers können wir viel von den neopaganen Hexen und der hoch artifiziellen Natur ihrer magischen Praktiken lernen, da sie mit den „unknowns of modernity“ rasonieren. Damit würden sie der eindringlichen Parole, dass eine andere Welt möglich ist, Kraft verleihen (Goffey 2011: xix–xx). Diese „Unbekannten der Moderne“ können als unbekannte Möglichkeiten und Ansätze angesehen werden, die normalerweise durch das Verweilen in der „comfort zone of modern critical judgement“ ausgeschlossen sind – ein kritisches Urteil, wie es Andrew Goffey in der Einleitung zu *Capitalist Sorcery* formuliert, „in which we sort between the good (reasonable, objective, progressive) and the bad (irrational, subjective, backwards looking) without having to think about it too much“ (ebd.: xviii). Stengers und Pignarre plädieren für das Verlassen dieser Komfortzone, für die Kultivierung der magischen Wahrnehmung und für die Bereitschaft jenseits eines „environment of stabilised, routine practices“ zu denken und zu agieren (ebd.: xiv). Sie votieren für eine magische Kultivierung und (Re-)Aktivierung eines alternativen Denkens, einer neuen Form der Wahrnehmung und Partizipation (Stengers/Pignarre 2011: 132–134, 138–140).

— Nicht nur bei Stengers und Pignarre steigt auf diese Weise die Hexe zur Gallionsfigur im Kampf gegen moderne Reinigungsarbeit⁵⁾ sowie kapitalistische Verlockungen und Verblendungen auf. Das markiert eine leichte Bedeutungsverschiebung seit den 1970er Jahren, in denen die Hexe vor allem ein potentes Symbol europäischer und US-amerikanischer Kämpfe der feministischen und Schwulenbewegung war,⁶⁾ womit auf die Verfolgung von Frauen und Homosexuellen während der Zeit der historischen Hexenverfolgung

5)

Zu Reinigungsarbeit der Moderne siehe Latour 1995.

6)

Vgl. u.a. Collin 2012: 13–15.

referiert wurde. Ihre Konnotation als anti-kapitalistische Rebell*in verdankt die Hexe insbesondere Publikationen von Silvia Federici – allen voran dem Buch *Caliban and the Witch* (2004), in dem Federici ausführt, dass die Hexenverfolgung im Europa des 16. und 17. Jahrhunderts als ebenso bedeutend für die Entwicklung des Kapitalismus angesehen werden muss wie die Kolonialisierung und Enteignung der europäischen Bauern.⁷⁾ „Als System, das Fleiß als Hauptquelle der Akkumulation postulierte“, schreibt Federici in ihrem Text für die documenta X Publikationsserie, „konnte sich der Kapitalismus nicht durchsetzen, ohne einen historischen Kampf gegen alles zu führen, das der vollständigen Ausbeutung der Arbeiter eine Grenze setzte, angefangen beim Netz der Beziehungen, das die Individuen an die natürliche Welt, an andere Menschen und ihre Körper band. [...] Die ‚Rationalisierung‘ der natürlichen Welt – die Voraussetzung für eine stärker reglementierte Arbeitsdisziplin und für die wissenschaftliche Revolution – ging durch die Zerstörung der Hexe hindurch.“ (Federici 2012: 22) Dieser jüngere Blick auf die Geschichte der Hexenverfolgung geht Hand in Hand mit der Idee von Magie als einer nicht-modernen Konterstrategie gegen den Kapitalismus – auch wenn die meisten Frauen, wie Federici an anderer Stelle bemerkt, nicht auf dem Scheiterhaufen verbrannt wurden, weil sie bestimmte (magische) Kulte praktizierten, „but rather because their demands, their activities, their resistance to the forms of expropriation taking place in their time had to be crushed“ (Federici/Colin 2012: 51).

7)

Vgl. dazu auch den Beitrag von Angela Anderson and Ana Hoffner ex-Prvulovic* in diesem Heft.

WIL-O-WISP ALS WEBEN VON VERBINDUNGEN

— Die Schlusssequenz von *Wil-o-Wisp*, in der Elspeth auf dem Feldweg abgeführt wird, legt nahe, dass auch auf sie der Scheiterhaufen wartet. Am Ende der Deportationsszene schlägt Rose jedoch eine erzählerische Volte. Die Einstellung zeigt plötzlich nur noch Elspeth ohne ihre Begleiter und transformiert sich zur Projektion auf einer schwarz umrandeten Leinwand innerhalb eines anderen Filmbildes, in dem die Heilerin Ähren auf einem Stoppelfeld sammelt, so wie sie es vor ihrer Verhaftung getan hat [Abb. 4]. Schließlich überblendet ein Ausschnitt aus der 1935 veröffentlichten Reinhardtschen Filmadaption von William Shakespeares *Ein Sommernachtstraum* die Gesamtszenenerie, die den verzauberten Wald mit dem

// Abbildung 4 & 5

Rachel Rose, *Wil-o-Wisp*, 2018, Videostills.



Tanz und der Prozession der Feen zeigt [Abb. 5], bevor die Erzählung zu einer Szene der ersten Episode mit Elspeths noch intaktem Cottage zurückspringt [Abb. 6].

— Das Motiv der Projektionsfläche, die hinter der Ähren lesenden Elspeth in die Landschaft montiert ist, das Motiv des Bewegtbildes im Bewegtbild, zieht sich als rekurrerendes Gestaltungselement durch *Wil-o-Wisp*. Es taucht in Roses Arbeit drei Mal auf, bevor es am Ende in ausführlicher Länge noch ein letztes Mal wiederkehrt: Das erste Mal gibt die Projektionsfläche ein rötliches, in wellenartigen Moiré-Mustern aufgelöstes Close-Up der aus dem brennenden Haus kriechenden Heilerin wieder [Abb. 7]. Das zweite Mal eröffnet die Projek-



tionsfläche mitten in einem Heilritual von Elspeth den Blick auf einen Hirsch aus der erwähnten Filmversion von *Ein Sommer-nachtstraum*. Und sie kommt schließlich zum dritten Mal zu Einsatz, als die getragene Singstimme aus dem Off die Anklagepunkte auflistet, die Elspeth vorgeworfen werden: das Stehlen von Ähren, das Wirken tödlicher Zauber gegenüber Mensch und Tier. Diesmal zeigt die Leinwand eine fragmentarische filmische Umsetzung der Anschuldigungen, die als „visions of the past or imaginings of gossip“ gedeutet werden können (Balsom 2018: 14). Die von Zeit zu Zeit auftauchende Projektionsfläche innerhalb des Filmes offenbart also Ausschnitte der Vergangenheit, der Imagination oder einer verborgenen (magisch anmutenden) Welt. Dabei wird das Vordergrundgeschehen in einigen Fällen zur Leinwandprojektion oder die Leinwandprojektion zum formatfüllenden Vordergrund – also zur Bildebene, die in *Wil-o-Wisp* für die Wirklichkeit der filmischen Gegenwart steht. Auf diese Weise findet eine nichtlineare Schichtung und eine ständige Neuverknüpfung von Vergangenheit und Gegenwart, ein changierender Wechsel von Realität und Imagination sowie von Realität und Andersweltlichkeit statt.

// Abbildung 6 & 7

Rachel Rose, *Wil-o-Wisp*, 2018, Videostills.

— Das In-Bezug-Setzen von Vergangenheit und Gegenwart durch die Schnitttechnik und digitale Nachbearbeitung findet auf der erzählerischen Ebene von *Wil-o-Wisp* eine kongeniale Entsprechung in der bewussten Verknüpfung von scheinbar diskreten Ereignissen und Dingen. Das von Elspeth durchgeführte Heilritual beispielsweise beruht auf Transfermagie, das heißt auf einer Übertragung zwischen miteinander verlinkten Wesenheiten, in die eine Blüte, eine Taube, ein Schmetterling [Abb. 8] und eine todkranke Person involviert sind. Die Off-Stimme charakterisiert Elsbeth zudem als eine Mystikerin und Heilerin „whose gifts depended on a divine balance that connects all living things“.⁸⁾ Und nicht zuletzt kann das Feuer, das in der ersten Episode Elspeths Haus niederbrennt und sie zur Witwe macht, als Vorwegnahme des Scheiterns gedeutet werden, womit auch die narrative Ebene Ereignisse unterschiedlicher Zeitperioden miteinander in Bezug setzt. Gleichzeitig steht das Feuer für ein tragisches Ereignis, das durch eine kleine Geste der Unachtsamkeit verursacht wurde, und erinnert damit als beredte Eingangsmetapher an den sogenannten „Schmetterlingseffekt“ – das zentrale Bild für die große Wirkung kleinster Dinge und Veränderungen in komplexen Zusammenhängen und Verkettungen.

— Das Leitmotiv der nichtlinearen Verknüpfung und relationalen Vernetzung realisiert sich in *Wil-o-Wisp* jedoch nicht nur auf kompositorisch-formaler und inhaltlich-semantischer, sondern insbesondere auch auf materieller Ebene. Der Film tritt nicht einfach als Medium der Erzählung auf, sondern als belebte Materialität, die sich von Zeit zu Zeit subtil in verschiedene Schichtungen und Bestandteile auffächert und neu zusammensetzt. Das geschieht vor allem in den Szenen mit Moiré-Effekten oder Unschärfen, die durch Bildverschiebungen oder Überlagerungen verschiedener Bildraster in der digitalen Postproduktion erzeugt wurden. An einer Stelle der Arbeit splittet sich außerdem ein Taubenflügel in rote, grüne und blaue Layer auf und verweist so auf die additive Farbmischung des RGB-Signals [Abb. 9]. Auf diese Weise visualisiert der Film selbst Verbindung und Relationalität, ja wird zu deren materiellen Verkörperung. Darüber hinaus präsentiert die Künstlerin den Film auf einer freistehenden Leinwand mit verschiedenen transluzenten Schichten, in der die Projektion auf der Vorderseite zusätzlich auf eine strukturierte

8)

Rachel Rose, *Wil-o-Wisp*, 2018,
Min. 03:43–03:47.



// Abbildung 8

Rachel Rose, *Wil-o-Wisp*, 2018, Videostills.

// Abbildung 9

Rachel Rose, *Wil-o-Wisp*, 2018, Videostills.



hintere Ebene trifft. Das führt zu leichten Lichtbrechungen, die der Projektion einen geschichteten Lichtkörper verleihen [Abb. 10]. Die materielle Zusammensetzung des Films wird also explizit exponiert. Sie verdeutlicht, dass dieser selbst durch die relationale Verknüpfung und das dynamische Zusammenspiel einer Vielzahl von Materialitäten und Signalen, von menschlichen und technischen Akteur*innen generiert und transformiert wird. Die belebte Dynamik des Filmkörpers, seine metamorphische Qualität behauptet dabei eine eigene gestalterische Kraft. Er tritt selbst als Akteur in den Vordergrund, als ein für das narrative Geschehen konstituierender Faktor, der an vielfältigen Verknüpfungen und Vernetzungen von Dingen, Zeiten und Ereignissen, und damit an der Produktion von Bedeutung und Welt partizipiert.

— Es gibt keinen konkreten Hinweis darauf, dass sich Rose intensiv mit dem relationalen Denken neomaterialistischer Ansätzen befasst hat. In einem aufschlussreichen Interview mit der Kuratorin Erica F. Battle erläutert die Künstlerin jedoch, dass sie sich während ihrer Arbeit an *Wil-o-Wisp* mit Jungs Idee der Synchronizität und Arthur Lovejoys Text *The Great Chain of being* (1936) beschäftigte. Letzterer habe die Weltsicht im England des 17. Jahrhunderts als stratifizierte Sphäre beschrieben, in der jeder Aspekt dieser großen Kette der Wesen verbunden sei. „The chain of being“, führt Rose weiter aus „linked life and the afterlife, the everyday and the surreal, dirt and an angel, a person and stone. In Jung’s idea of synchronicity, what we experience on the surface of our everyday lives as coincidence feels that way because there are underlying structures beneath all that we know, to which everything is attuned or a part of, and this is not unlike the great chain of being. [...] From this perspective, when a coincidence happens it’s not caused by a random set of forces; it occurs because these two things have cropped up from the same underlying source.“ (Battle/Rose 2018: 35) Rose synthetisierende Interpretation von Jung und Lovejoy kommt dem zeitgenössischen Verständnis eines magischen Bewusstseins oder einer magischen Wahrnehmung, wie ich sie mit Bezug auf Stengers, Sørensen und Greenwood ausgeführt habe, sehr nahe. Sie beschreibt eine Sichtweise und Praxis,



// Abbildung 10
Rachel Rose, *Wil-o-Wisp*, 2018,
Installationsansicht. Foto: Linda Nylind.

die Geflechte webt und transversale Verbindungen herstellt, die – im Sinne von Stengers – die Assemblagen unserer Realität wiedergewinnt und die nach Sørensen und Greenwood als holistische, integrative, assoziative und synchronistische Wahrnehmung beschrieben werden kann. Es ist eine Perspektive und Praxis, die in *Wil-o-Wisp* vor allem mit den magischen Heilkräften von Elspeth in Verbindung gebracht wird, aber auch generell mit der animistischen Weltansicht Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts. Es ist die Zeit von William Shakespeare, dessen Tragödien und Komödien zahlreiche Referenzen zu Magie und Hexenkunst enthalten⁹⁾ – eine Zeit, in der wie Rose erläutert „people saw magic as real and as transformational“ (ebd.). *Wil-o-Wisp* vermittelt dieses magische Bewusstsein, diese magische Praxis und ihre verbindende und transformative Macht auch auf visueller Ebene und schildert ihre positive Kraft. Die Arbeit spielt jedoch auch auf kritische Aspekte, Verzerrungen, gefährliche Verirrungen oder bewusste Misinterpretationen dieser Perspektive an – beispielsweise, wenn die Dorfleute an Elsbeths Metamorphose in eine Kuh glauben oder wenn die Beamten von Storgursey absurde Verbindungen zwischen seltsamen, aber synchron auftretenden Ereignissen konstruieren, um Elspeth der Hexerei und des tödlichen Zaubers zu beschuldigen.

9)

Vgl. dazu auch Federici/Colin 2012: 45.

IRRWEGE UND MAGISCHE AUSWEGE — Eingeflochten in die Repräsentation von Magie als verbindendes Bewusstsein, synchronistische Wahrnehmung und Teilnahme sind in *Wil-o-Wisp* außerdem deutliche Verweise auf den Zusammenhang zwischen Hexenverfolgung und beginnender Kapitalakkumulation. So stellt die filmische Erzählung eine direkte Verbindung zwischen Elspeths Anklage und der Privatisierung des Landes sowie der Kommerzialisierung der britischen Landwirtschaft während der Enclosure-Movements her. Ähnlich wie Silvia Federici legt die Arbeit also einen kausalen Zusammenhang zwischen Hexenverfolgung und Entwicklung des Kapitalismus nahe, die sich vor dem Hintergrund einer Rationalisierung der natürlichen Welt vollziehen. *Will-o-Wisp* zeigt uns noch eine beseelende Perspektive auf die Landschaft und eine enge affektive Bindung zur Natur, die Rose mit einer hochemotionalen orchestralen Musik unterstreicht. Zudem wird die Landschaft durch eine in die blass-grauen Aufnahmen wuchernde graduelle Saturierung der Farben für Himmel, Gras und Licht als eigenes animierendes Prinzip vorgestellt, das nicht still und vom Menschen getrennt ist, sondern sich analog zur Geschichte transformiert (ebd.: 42). Mit der Aufteilung und

Privatisierung des Landes wurden, wie Rose nahelegt, solche engen sozio-ökologischen Verbindungen mit der Landschaft gekappt, „ideas of magic, transference, and animism“ verändert und eine gewaltige Flüchtlingskrise ausgelöst (ebd.: 33, 36). Auch die Rollen im Gemeinwesen hätten sich geändert. Das galt insbesondere für die Rolle von Frauen, deren Tätigkeiten vom Feld und dem öffentlichen Raum in den privaten Bereich abgedrängt wurden. Dadurch manifestierten sich patriarchale Strukturen und geschlechtliche Arbeitsteilungen, die nach Federici „profitable and functional to the process of accumulation“ waren (Federici/Colin 2012: 41).

— In Roses Arbeit lässt sich folglich eine kritische künstlerische Auseinandersetzung mit der Landprivatisierung ausmachen, die unter anderem einen frühen Vorläufer in Karl Marx' Kritik der „Expropriation des Landvolks von Grund und Boden“ im Zuge der ursprünglichen Akkumulation (Marx 1867: 744–761), also der klassischen Kritik des historischen Materialismus findet, gleichzeitig jedoch wie bei Silvia Federici eine explizite feministische Konnotation erhält. In *Wil-o-Wisp* wird Elspeth ihre Abweichung von der gesellschaftlichen Norm der Weiblichkeit und ihr beziehungsstiftendes Verhältnis zur Natur zum Verhängnis. Sie ist ein störendes Hindernis bei der Einführung der geschlechtlichen Arbeitsteilung und der Rationalisierung der Natur, wobei ihr Schicksal, wie Rose bemerkt, für das vieler anderer Frauen steht, die wie sie sind (Battle/Rose 2018: 37). Man könnte sagen, dass sie sich – wie die Literaturwissenschaftlerin und Theoretikerin für Gender- und Queer Studies Elizabeth Freeman interessanter Weise ausgerechnet in Bezug auf Shakespeares *Ein Sommernachtstraum* und die Rolle der Handwerker in diesem Stück ausführt – durch die Queerness einer körperlichen Differenz auszeichnet, „that cannot be reduced to sexual orientation“ und einer Klassenzugehörigkeit „that cannot be reduced to ownership of the means of production or the lack thereof“ (Freeman 2010: 18). Während die Handwerker in *Ein Sommernachtstraum*, unverheiratet und ohne Möglichkeiten Wohlstand anzuhäufen, Friedman zufolge keine „Männer“ nach den damals vorherrschenden gesellschaftlichen Vorstellungen sind und in einer langsamem Zeit von Aufschub und Verzögerung lebten, könnte man in übertragener Weise sagen, dass Elspeth in *Wil-o-Wisp* keine Frau im damaligen konventionellem Sinne ist, da sich ihr Leben und Tun als Witwe und Heilerin widerständig gegenüber einer Akkumulation von Wert sowie einer ausbeuterischen Trennung von Kultur und Natur erweist. Dabei ist die Figur von Elspeth, ähnlich wie die Handwerker in Shakespeares Stück, durch die filmische Verknüpfung verschiedener Zeit- und Wirklichkeitsebenen

in eine andere, von der sozialen Norm abweichende, nicht lineare Temporalität eingebunden; eine aus den Fugen geratene Zeit.¹⁰⁾

— Auch der Titel der Arbeit scheint nahe zu legen, dass die Landprivatisierung am Anfang einer Fehlentwicklung, am Anfang eines Irrweges steht, der wie Rose in einem anderen Interview darlegt, direkt zu unseren gegenwärtigen ökologischen Krisen führt.¹¹⁾ Denn *Wil-o-Wisp* ist eine verkürzte Version von *will-o'-the-wisps*, was auf Deutsch mit Irrlichter oder auch Narrenfeuer übersetzt werden kann. Dem Volksglauben zufolge sind solche Erscheinungen das Werk bössartiger oder verdammter Feen, die Reisende auf den falschen Weg locken (vgl. Balsom 2018: 11). Die Schlussequenz beinhaltet deshalb eine längere Szene mit Feen aus der 1930er-Jahre-Verfilmung von Shakespeares *Ein Sommernachtstraum* – ein Stück, in dem die kleinen Fabelwesen ebenfalls Intrigen spinnen. Das im Titel anklingende Thema der Irreführung kann in *Wil-o-Wisp* zudem auf die verzerrte und entstellte Form eines magischen Denkens bezogen werden, wie es sich im Aberglauben und der missgünstigen Verblendung der Dorfbewohner*innen äußert, und lässt sich nicht zuletzt mit Celestinas nächtlichen Eskapaden assoziieren. Fehlleitungen und Täuschungen lauern auf allen Ebenen; auch eine magische Weltsicht hält Fallstricke bereit.

— Roses Arbeit begnügt sich meiner Meinung nach jedoch nicht mit einer Problematisierung der Landprivatisierung, sondern lotet auf spekulative Art und Weise auch mögliche Auswege aus einer kapitalistischen Vereinnahmung und einem damit einhergehenden fortschrittslogischen und trennenden Denken aus. So zeigt der künstlerische Blick zurück auf die *Enclosure*-Bewegung als Vorbote und Voraussetzung kapitalistischer Entwicklung nach Rose, „what life was like before and after“¹²⁾ und führt uns vor Augen, was wir seither gewonnen, aber auch verloren haben. *Wil-o-Wisp* bezieht in diesem Zusammenhang differenziert Stellung: gegen einen fehlgeleiteten Aberglauben und für ein magisches Denken. Das heißt die Arbeit scheint für eine verbindende Wahrnehmung zu votieren, die den Menschen als situierte Teilnehmer*in in den – mit transformativem Potential gesättigten – Netzwerken der Welt begreift und transversale Beziehungen zwischen ihren zahlreichen lebenden und nichtlebenden Akteur*innen erkennt und stiftet. Dabei steht die unausgesprochene, an Stengers und Pignarres *Capitalist Sorcery* erinnernde These im Raum, dass die magische Wahrnehmung und Praxis eine Form des Widerstands gegen die kapitalistische Vereinnahmung sein könnte und eine andere Welt möglich macht. Gerade die Praxis von Heilerinnen und sogenannten Hexen zeigt Alternativen auf, in dem sie – wie *Wil-o-Wisp* nahelegt – ein „Gleichgewicht“

10)

Freeman spricht in diesem Zusammenhang von „time out of joint“ (2010: 19).

11)

„I was interested in the roots of privatisation, a kind of privatisation of space that's so central to capitalism that it's in the veins of mass global warming and environmental destruction“, so Rose in einem Interview mit Stephanie Bailey (Rose/Bailey 2021: 7). Rachel Rose, Stephanie Bailey, „Rachel Rose on the Alchemy of Power“, in: *Ocula*, 21. April 2021, S. 7. <https://ocula.com/magazine/conversations/rachel-rose-on-the-alchemy-of-power/> (27.01.2022).

12)

Rose bezieht sich mit dieser Aussage zwar auf eine andere Arbeit mit dem Titel *Enclosure* (2019). Diese steht jedoch in unmittelbarem inhaltlichem Zusammenhang mit *Wil-o-Wisp* und beschäftigt sich mit derselben Zeit. „*Enclosure* came from this feeling of suffocation – from capitalism and the future of it. How do we get out of it? I don't know how we get out of it, but maybe one way is to look at one path of its origins, to at least see what life was like before and after.“ (Rose/Bailey 2021: 11).

herstellen, das alle Dinge (wieder) verbindet. Mit „Gleichgewicht“ aber scheint hier im neomaterialistischen Sinne insbesondere flache Hierarchien und eine verteilte Handlungsmacht aller menschlichen und nichtmenschlichen, lebenden und nichtlebenden Akteur*innen eines Gefüges gemeint zu sein. *Wil-o-Wisp* ruft diese gerade in der Szene der Transfermagie oder dem Motiv einer animierenden Landschaft auf und lässt sie auf der filmischen Material- ebenso wie auf der Präsentationsebene durch die Betonung der Dynamik und metamorphischen Qualität des Filmkörpers widerhallen. Die Macht der Magie als besondere Form des Bewusstseins und als „Handwerk der Gefüge“ die Realität zu transformieren (Stengers 2012: 118), findet in *Wil-o-Wisp* dagegen im Übergreifen des Moiré-Effekts der filmischen Erzählung auf die Wände des Ausstellungsraums eine Entsprechung. Sie sind mit einem weißen Stoff bespannt, der denselben Moiré-Effekt wie auf der filmischen Bildebene erzeugt und damit nicht nur die Bildmotive, sondern auch die reale Umgebungen der Betrachter*innen einer magisch anmutenden Metamorphose unterzieht [Abb. 11].



// Abbildung 11
Rachel Rose, *Wil-o-Wisp*, 2018,
Installationsansicht. Foto: Timothy Tiebout.

// Literaturverzeichnis

- Balsom, Erika (2018): Enclosures and Escapes. In: Battle, Erica F. (Hg.), Rachel Rose: *Wil-o-Wisp*, New Haven und London, Yale University Press, S. 10–19.
- Battle, Erica F. / Rose, Rachel (2018): Following Foolish Fire: Exploring New Narratives with Rachel Rose. In: Battle, Erica F. (Hg.), Rachel Rose: *Wil-o-Wisp*, New Haven und London, Yale University Press, S. 32–51.
- Colin, Anna (2012): Introduction. In: Dies. (Hg.), *Sorcières, Pourchassées, Assumées, Puissantes, Queer / Witches, Hunted, Appropriated, Empowered, Queered*, Paris, Éditions B42, S. 6–25.
- Federici, Silvia (2012): Witch-Hunting, Past and Present and the Fear of the Power of Women / Hexenjagd, Vergangenheit und Gegenwart und die Angst vor der Macht der Frauen. In: *documenta* (13), 100 Notes–100 Thoughts / 100 Notizen–100 Gedanken, No. 096, Ostfildern, Hatje Cantz.
- Federici, Silvia / Colin, Anna (Interview) (2012): Primitive Accumulation and Witch-Hunts: Past and Present. In: Anna Colin (Hg.), *Sorcières, Pourchassées, Assumées, Puissantes, Queer / Witches, Hunted, Appropriated, Empowered, Queered*. Paris: Éditions B42, S. 38–52.
- Freeman, Elizabeth (2010): *Time Binds, Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham und London, Duke University Press.
- Goffey, Andrew (2011): Introduction: On the Witch's Broomstick. In: Stengers, Isabelle / Pignarre, Philippe, *Capitalist Sorcery. Breaking the Spell*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, S. viii–xxiv.
- Greenwood, Susan (2017): Magisches Bewusstsein: Die Wiederaneignung magischen Wissens. In: Witzgall, Susanne (Hg.), *Reale Magie*. Zürich und Berlin, diaphanes, S. 63–78.
- Jung, Carl Gustav (2003): *Synchronizität, Akausalität und Okkultismus*. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 6. Aufl.
- Latour, Bruno (1995): *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Berlin, Akademie Verlag.
- Marx, Karl (2008 [1867]): *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, Bd. I. Berlin, Karl Dietz Verlag, 39. Aufl.
- Rose, Rachel / Bailey, Stephanie (2021): Rachel Rose on the Alchemy of Power. In: *Ocula*, <https://ocula.com/magazine/conversations/rachel-rose-on-the-alchemy-of-power/> (27.01.2022).
- Sørensen, Jesper (2013): Magic Reconsidered: Towards a Scientifically Valid Concept of Magic. In: Otto, Bernd-Christian / Stausberg, Michael (Hg.): *Defining Magic. A Reader*, Sheffield und

Bristol, Equinox, S. 229–242.

Starhawk (1983): *Der Hexenkult als Ur-Religion der Grossen Göttin. Magische Übungen, Rituale und Anrufungen*. Freiburg im Breisgau, Verlag Hermann Bauer.

Stengers, Isabelle (2011): *Wondering about Materialism*. In: Brayant, Levi u.a. (Hg.), *The Speculative Turn: Continental Realism and Materialism*, Melbourne, re.press, S. 368–380.

Stengers, Isabelle (2012): *Den Animismus zurückgewinnen*. In: Irene Albers, Anselm Franke, *Animismus. Revisionen der Moderne*, Zürich, diaphanes, S. 111–123.

Stengers, Isabelle / Pignarre, Philippe (2011): *Capitalist Sorcery. Breaking the Spell*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.

Witzgall, Susanne (2017a): *Reale Magie – eine einleitende Annäherung*. In: Dies. (Hg.), *Reale Magie*, Zürich und Berlin: diaphanes, S. 13–29.

Witzgall, Susanne (2017b): *Anrufung der Materie – Zeitgenössische Kunst und der Neue Materialismus als magisches Diagramm*. In: Dies. (Hg.), *Reale Magie*, Zürich und Berlin: diaphanes, S. 163–178.

Witzgall, Susanne (2020): *Wirksamer Gegenzauber? Magie, Neuer Materialismus und zeitgenössische Kunst*. In: *Gender(ed) Thoughts, Working Paper Series, Vol. 1*, S. 4–59, <https://goedoc.uni-goettingen.de/handle/1/17609> (27.01.2022).

// Abbildungsverzeichnis

Abb. 1–9: Rachel Rose, *Wil-o-Wisp*, 2018, Videostills.

Abb. 10: Rachel Rose, *Wil-o-Wisp*, 2018, Installationsansicht. Foto: Linda Nyland.

Abb. 11: Rachel Rose, *Wil-o-Wisp*, 2018, Installationsansicht. Foto: Timothy Tiebout.

// Angaben zur Autorin

Susanne Witzgall ist promovierte Kunsthistorikerin und unterrichtet als Senior Lecturer für transdisziplinäre Studien an der Akademie der Bildenden Künste. 2011/12 gründete sie hier das *cx* centrum für interdisziplinäre studien. Sie ist Autorin und Herausgeberin zahlreicher Bücher und Aufsätze zur zeitgenössischen Kunst, zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft und zu Themen aktueller fachübergreifender Diskurse. Zu ihren aktuelleren Buchveröffentlichungen gehören *Reale Magie* (2017), *Hybride Ökologien* (hg. mit Marietta Kesting, Maria Muhle und Jenny Nachtigall, 2019) sowie *Politik der Emotionen/Macht der Affekte* (hg. mit Marietta Kesting, 2021).

// FKW wird gefördert durch das Mariann Steegmann Institut und Cultural Critique / Kulturanalyse in den Künsten ZHdK

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Marietta Kesting / Julia Noah Munier / Mona Schieren / Rosanna Umbach / Kea Wienand / Anja Zimmermann
// www.fkw-journal.de

// Lizenz

Der Text ist lizenziert unter der CC-BY-NC-ND Lizenz 4.0 International. Der Lizenzvertrag ist abrufbar unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de>

