
TRENDY WITCHES, WITCHY TRENDS. ÜBER DIE REZEPTION VON HEXENKULTUREN IN DER GEGENWARTKUNST

**MANTHIEF, CURATOR, COLLECTOR, STEAL AND REWARD NO MORE
BY MY WILL, YOU SHALL CEASE
THE CASUAL CLAIMING OF OUR CORE
AND RESTORE MY SENSE OF PEACE**

*Linda Stupart, A SPELL TO BIND STRAIGHT WHITE CIS MALE
ARTISTS FROM GETTING RICH OFF APPROPRIATING QUEER
AESTHETICS AND FEMININE ABJECTION*

Im Jahr 2016, als Daniela Brugger und ich unsere kuratorische Recherche für die Ausstellung *Magic Circle*¹⁾ begannen, standen die Zeichen auf okkultur Notwehr: Donald J. Trump war soeben zum 45. Präsidenten der Vereinigten Staaten gewählt worden, obwohl er in den letzten Monaten des Wahlkampfs mit Äußerungen wie „grab them by the pussy“ keinen Hehl aus dem Dunst machte, der das höchste US-amerikanische Amt bald umgeben sollte. Als *eine* aktivistische Antwort auf seine Angelobung setzte Popstar Lana del Rey einen Tweet ab, der nicht nur von Boulevard-Medien aufgenommen wurde, sondern auch einer sich formierenden magischen Protestbewegung Auftrieb verlieh. „At the stroke of midnight. Feb 24, March 26, April 24, May 23. Ingredients can be found online“, schrieb die Sängerin und bewarb damit die Termine, an denen sich, gewissen Mondphasen entsprechend, Trump-Gegner*innen aller Art – darunter Hexen, Wiccans, Popstars und Künstler*innen – an einem groß angelegten und konzentrierten magischen Amtsenthebungsritual versuchten. Unter den Hashtags #BindTrump und #MagicResistance versammelten sich während Trumps Amtszeit tausende Menschen online und im physischen öffentlichen Raum, um sich mittels Ritualen gegen die US-Administration zur Wehr zu setzen.

—— Hexen schienen überall zu sein, als Daniela Brugger und ich in den letzten Monaten des Jahres 2016 mit unserer Recherche über aktuelle queer-feministische Interessen an Hexenkulturen in der Gegenwartskunst begannen. Auf cis-männlichen, chauvinistischen Seiten gab es ebenso Hexenbezüge (wenn sich etwa Trump zum Opfer einer ‚Hexenjagd‘ ernannte) wie auf Seiten einer neuen Bewegung, die mit *binding spells* den Schaden der Trump-Administration begrenzen wollte.²⁾ Es waren also nicht nur emanzipatorische Taktiken,

1)

Magic Circle wurde vom 23.03.2018 bis 15.05.2018 im Kunstraum Niederoesterreich in Wien gezeigt. Teilnehmende Künstler:innen: Johanna Braun, Veronika Burger, Veronika Eberhart, Karin Ferrari, Roxanne Jackson, Robin J. Kang, Ariane Koch und Sarina Scheidegger, Chantal Küng und Mara Züst, Katja Lell und Laura Nitsch, Tabita Rezaire, Linda Stupart, Suzanne Treister.

2)

Gleichzeitig wurden unterschiedliche Remakes oder Reboots von Hexen-Serien der späten 1990er und frühen 2000er Jahre veröffentlicht, beispielsweise *Chilling Adventures of Sabrina* auf Netflix (basierend auf *Sabrina, the Teenage Witch*, 1996–2000, ABC) oder *Charmed* auf The CW (basierend auf *Charmed*, 1998–2006, CBS), beide 2018.

die das Magische in den Dienst politischer Handlungsformen stellten. Während wir uns einem queer-feministischen Interesse an Hexenkulturen widmen wollten, hexte zeitgleich die *Alt-Right* mit *Meme Magic* auf *Imageboard*-Websites wie *8chan* und bastelte an großen Verschwörungsnarrativen. Rückblickend stach eine neue Irrationalität auf der politischen Bühne hervor (Hanitzsch 2017). Donald Trump ist nicht nur anekdotisch für den europäischen Kontext dieses Textes relevant, vielmehr wurde er zur Personifikation einer politischen Kommunikationssituation, die als ‚Postfaktizität‘ oder *post-truth*-Regime umschrieben worden ist. Er stand (und steht) für den Abbau einer Weltordnung des Multilateralismus und eines Wiedererstarkens der *white supremacy* – auf beiden Seiten des Atlantiks.

Die aktivistischen Rituale gegen Donald Trump als „okkulte Notwehr“ zu verstehen, impliziert bereits, dass es auf einen selbst höchst irrationalen Angriff zu reagieren galt. Obwohl der Vergleich zwischen den Aktivist*innen, die sich unter dem Hashtag #Bind-Trump organisierten, und ihrem rechtsextremen und rassistischen Gegenüber hinkt, stellt sich dennoch die Frage, woher die Konjunktur des vermeintlich Irrationalen rührte. Auch in der Gegenwartskunst begannen magische Praktiken an Sichtbarkeit zu gewinnen – so weit, dass Kommentator*innen Rituale in Ausstellungsräumen als „doomed to fail“ (Rafferty 2017) abkanzeln, ein Comeback der Hexerei in der Kunst ausriefen (Scott 2016) oder die „L.A. Art Witches“ (Yates Garcia 2016) auf dem Vormarsch sahen. Dass diese Rezeptionswelle alles andere als vorbei ist, bezeugt nicht zuletzt diese Publikation und mehrere, zum Zeitpunkt der Verfassung dieses Textes aktuelle Ausstellungen.³⁾ Ich werde in meinem Beitrag drei Argumente für das queer-feministische Interesse an Hexenkulturen in der Gegenwartskunst (und im Aktivismus) diskutieren, um so dazu beizutragen, diese Rezeptionswelle verständlicher zu machen.

MEINE GROSSMUTTER, EINE HEXE (TRANSGENERATIONALES ARGUMENT)

Zuerst die offensichtlichen Gründe, warum Künstler*innen und Aktivist*innen die Figur der Hexe zumindest metaphorisch in ihrer jeweiligen Praxis aktivieren: Die Hexe ist eine mächtige, gefürchtete, meist feminisierte oder queere Figur. Wegen ihres Wissens und oftmals auch ihrer Sexualität wurde sie sowohl diffamiert als auch mit einer undurchschaubaren Handlungsmacht ausgestattet – eine naheliegende Vorlage für ein Symbol queeren Widerstands und Selbstermächtigung. Die Spezifik der jeweiligen künstlerischen Rezeption geht über die Idee dieser Blaupause hinaus, dennoch ist es nicht zuletzt eben jene Offenheit, welche die

3)

Um hier zwei Ausstellungen herauszugreifen, die Aspekte behandeln, die in diesem Text nicht weiter ausformuliert werden, nämlich die künstlerische Auseinandersetzung mit Technologie und Hexerei, sei beispielhaft auf *Technoschamanismus* im Dortmunder *HMKV* von 09.10.2021 bis 06.03.2022 oder *Wired Magic* im Basler *HeK* von 27.11.2021 bis 30.01.2021 verwiesen.

Hexe für ganz unterschiedliche künstlerische Praxen anschlussfähig macht.

— Queer-feministische Künstler*innen der 2010er Jahre sind nicht die erste Generation, die sich für Hexen und Hexerei interessiert. Gerade im Kontext der feministischen Bewegung(en) ist es zentral, den aktuellen Hexenboom nicht ahistorisch zu behandeln: Izabella Scott sprach völlig zu Recht von einem *Comeback* der Hexerei in der Kunst. In *Die aktuelle Hexe, die historische Hexe und der Hexenmythos. Die Hexe: Subjekt der Naturaneignung und Objekt der Naturbeherrschung* (1977) untersuchte Silvia Bovenschen das aktivistische Interesse der Feministinnen der zweiten Welle in den 1970er Jahren. Bovenschens Ausführungen zum damaligen Hexentrend könnten mit Aussagen wie „[d]as Thema ‚Hexe‘ ist Mode geworden, es hat bereits einen fatalen Glamour“ (Bovenschen 1977: 259) fast heute geschrieben worden sein.

— Heute scheint es selbstverständlich, die Geschichte der Hexenverfolgungen in der frühen Neuzeit auch als misogyn motivierte Femizide zu begreifen. Das historiographische Interesse an dieser Lesart ist allerdings erst seit Anfang der 1970er Jahre dokumentiert (Barstow 1995: 1–13; Barstow 2001: loc. 155–469 von 11050, Kindle). Einerseits mag das verwundern, denn schon vor der Frauenbewegung der 1970er Jahre und der Entstehung der Frauen- und später Geschlechterforschung war die berüchtigte Dämonologie *Malleus maleficarum* (1486) Heinrich Kramers eine erschlossene und viel beachtete Quelle für Forscher*innen, die sich mit der europäischen Hexenverfolgung befassten. Der *Malleus maleficarum* oder *Hexenhammer* bindet schwarze Magie deutlich an Frauen und deren Körper; männliche Hexen wurden nur am Rande behandelt. Das Dokument strotzt vor religiös verankerter Misogynie und ist, in Silvia Federicis Worten „möglicherweise der frauenfeindlichste Text, der je geschrieben wurde“ (Federici 2012: 24). Für heutige Leser*innen erstaunt es deshalb, dass es bis in die 1970er Jahre dauerte, bis sich die Wissenschaft mit der Geschlechterdimension des Themas befasste. Andererseits erklärt sich das mit der Frauenbewegung der 1970er Jahre zunehmende wissenschaftliche Interesse an Hexenverfolgung als organisiertem Femizid daher, dass die Erforschung geschlechtsspezifischer Gewalt als solcher – und damit die Anerkennung der Geschlechterverhältnisse als historischer Untersuchungskategorie – eine feministische Errungenschaft ist. In einem historiographischen Überblick beschreibt Anne Llewellyn Barstow die Forschung zu Hexenverfolgungen in Europa vor den 1970er Jahren als blind für Fragen des Geschlechts. Ihre Analyse zeigt, dass sich Studien zur Hexenverfolgung vor den 1970er

Jahren entweder auf spezifische Fallstudien konzentrierten oder die Verfolgungen mit religiösen oder anderen sozialen Faktoren erklärten, ohne der Kategorie des Geschlechts eine zentrale argumentative Stellung einzuräumen.⁴⁾ Die Auseinandersetzung mit dem queer-feministischen Interesse an der Hexenverfolgung, fünfzig Jahre nachdem Forscher*innen begonnen haben, Hexenverfolgung als geschlechtsspezifische Gewalt zu behandeln, ist ein Erbe der Frauenforschung der 1970er Jahre (Barstow 1995: 5).

— Nicht nur feministische Wissenschaftler*innen beschäftigten sich mit dem Thema, auch feministische Künstler*innen setzten sich seit Längerem mit der Figur der Hexe auseinander. Ein sehr interessantes künstlerisches Beispiel für die Überschneidung von Kunstproduktion und feministischem Aktivismus in den 1970er Jahren ist Doris Stauffer (1924–2017), eine in der Schweiz lebende Künstlerin, Mutter, Aktivistin und Lehrerin. Doris Stauffer war 1971 Gründungsmitglied der *F+F Schule für experimentelle Gestaltung* (heute *F+F Schule für Kunst und Design*) und Mitglied der Schweizer Frauenbefreiungsbewegung (*FBB*), die sich seit Ende der 1960er Jahre unter anderem für das Frauenwahlrecht in der Schweiz einsetzte.⁵⁾ Die *F+F Schule für experimentelle Gestaltung* wurde als Alternative zur damaligen Kunstgewerbeschule Zürich (heute Zürcher Hochschule der Künste) gegründet, welche die damalige Kunstausbildung dominierte. Ab 1977 bot Doris Stauffer in Zürich sogenannte „Hexenkurse“ an, eine radikalpädagogische Unterrichtspraxis mit Werkstatt- und Forschungscharakter, in der die kollektive Kunstproduktion Geschlechternormen performativ hinterfragen sollte. Die Kurse waren explizit feministische Räume, die ausschließlich Frauen vorbehalten waren (Züst 2015: 30–31). Stauffers Praxis war eng mit der damaligen feministischen Bewegung verbunden und sie produzierte (auch gemeinsam mit den Kursteilnehmerinnen) regelmäßig künstlerische Arbeiten für Demonstrationen – zum Beispiel den *Paragrafenmensch*. Am 15. März 1975 organisierte die FBB eine Demonstration für die Legalisierung von Abtreibungen, bei der Doris Stauffer ihren Paragrafenmenschen trug, die karikaturistische Darstellung einer mürbischen, männlich gelesenen Figur, der die Abtreibungsparagrafen auf den wohlgenährten Bauch geschrieben waren.⁶⁾ Das Bild dieses, inzwischen sprichwörtlich gewordenen ‚old white man‘ wurde am Ende der Demonstration auf dem Grossmünsterplatz im Zentrum Zürichs mit einem Feuerwerk verbrannt.

— Im Rahmen unseres Ausstellungsprojekts arbeiteten Daniela Brugger und ich mit den Künstlerinnen, Forscherinnen und Kunstvermittlerinnen Mara Züst und Chantal Küng zusammen, die beide

4)

Die Konzentration auf spezifische Fallstudien entspricht dem Interesse von Historiker*innen an historischen Spezifika, verdeckt aber zuweilen das strukturelle Ausmaß und die Grausamkeit der Hexenverfolgungen auf beiden Seiten des Atlantiks. In einigen Fällen verdeckt der Fokus auf die lokalen Besonderheiten der Hexenverfolgungen sogar die Tatsache, dass geschlechtsspezifische Gewalt im Mittelpunkt steht, da das Geschlechterverhältnis bei den Gräueltaten von Ort zu Ort variierte.

5)

Das Frauenwahlrecht wurde 1971 in der Schweiz eingeführt und erst bis 1991 in allen Kantonen durchgesetzt.

6)

Weder das aktivistische noch das künstlerische Interesse an der Figur der Hexe in den 1970er Jahren fiel zufällig mit dem Kampf für die Abtreibungsrechte zusammen: Sowohl Mona Chollet als auch Barstow argumentieren, dass der Eingriff in die reproduktiven Rechte eine der Auswirkungen der europäischen Hexenverfolgung war. So wurde beispielsweise 1556 in Frankreich ein Gesetz erlassen, das alle schwangeren Frauen dazu zwang, ihre Schwangerschaft zu melden und ihre Geburten bezeugen zu lassen (Chollet 2019: 42). Für eine detaillierte Analyse der sexuellen Gewalt gegen Frauen während ihrer Verfolgung und Inhaftierung während der europäischen Hexenverfolgung siehe auch Barstows Kapitel „Controlling Women's Bodies“ (Barstow 1995: 129–145).

zum Werk von Doris Stauffer recherchierten und mit ihr vor ihrem Tod in engem Kontakt standen (Koller/Züst 2015; Küng 2018). In einem Performance-Workshop arbeiteten sie mit Archivmaterial Doris Stauffers, um verschiedene queer-feministische Generationen in Beziehung zu setzen. Der Workshop war öffentlich und für alle interessierten Personen offen, gleichzeitig luden Mara Züst und Chantal Küng auch Wegbegleiter*innen



von Doris Stauffer in Wien ein – und schafften damit Raum für intergenerationale Begegnungen. Anhand der Dokumentation von ausgewählten Archivalien und Büchern der Künstlerin wurde Wissen und Erfahrung geteilt, und an einem (buchstäblichen) Netzwerk geknüpft. [Abb. 1] Das Projekt verweist uns explizit auf einen Hintergrund der Rezeption von Hexenkulturen: Das Interesse an der Figur der Hexe bietet queer-feministischen Künstlerinnen eine generationenübergreifende Perspektive. Diese Perspektive ermöglicht die Kommunikation mit und die Verbindung von feministischer Organisations- und Kunstpraxis von den 1970er Jahren bis heute.

— Silvia Bovenschens Aufsatz aus dem Jahr 1977 eröffnete in seinem Titel ein Spannungsverhältnis zwischen der „aktuellen Hexe“, der „historischen Hexe“ und dem „Hexenmythos“. Die Autorin fragte, auf welche dieser drei Hexen(formen) sich ihre damalige Zeitgenoss*innen eigentlich beziehen – auf die feministischen spirituellen Bewegungen ihrer Zeit, auf Hexen als gesellschaftlich diffamierte Personen in der frühneuzeitlichen europäischen Geschichte oder auf eine abstraktere, nämlich mythische Figur mit gegendernten magischen Kräften? Sie stellte diese Frage, weil es aus ihrer Sicht kaum Forschung zum Thema der historischen Hexen gab: einerseits wegen der schwierigen Quellenlage, andererseits aufgrund des erwähnten Mangels an wissenschaftlichem Interesse an der Gender-Dimension der Hexenverfolgung. Obwohl die Künstler*innen der 2010er und 20er Jahre über weitaus mehr Ressourcen verfügen, bleibt Bovenschens Frage relevant: Was bedeutet es, wenn queer-feministische Aktivist*innen und Künstler*innen auf Hexerei verweisen oder sie praktizieren? Auf wen beziehen sie sich eigentlich, welcher historischen Linie folgen sie, welche historischen Kontinuitäten bekräftigen sie? Obwohl viele zeitgenössische

// Abbildung 1

Chantal Küng & Mara Züst, *Le streghe son tornate* oder *Activating the Archive*, Performance-Workshop am 13.04.2018 im Rahmen der Ausstellung *Magic Circle* im Kunstraum Niederösterreich, Wien.

Künstler*innen, mit denen Daniela Brugger und ich im Kontakt standen und zusammengearbeitet haben, historische Fallstudien als Grundlage ihrer Praxis verwendeten, wäre es dennoch verfehlt, ihre Praxis als nur ästhetische Verhandlung ebenjener geschichtlicher Ausschnitte zu verstehen. Chantal Küng und Mara Züst beispielsweise lassen sich als Antwort auf Bovenschens anhaltend aktuelle Frage begreifen, indem sie eine Kommunikationslinie zwischen verschiedenen Generationen von feministischen Künstler*innen eröffneten. Ohne Konflikte zwischen Feminist*innen der zweiten, dritten oder vierten Welle *für die wichtig zu erklären*, gerade in Hinblick auf Vorwürfe bezüglich essentialistischen oder unzureichend intersektionalen Denkens, wird die Hexe dennoch zu einer Figur, die es erlaubt, Gemeinsamkeiten zu artikulieren. Kurzum: Sie eröffnet eine Perspektive der historischen Kontinuität statt weiter jener eines Bruchs zu stärken. „The decisive revival of the figure of the witch took place in the 1970s, primarily in an activist context“, fasst Anna Colin zusammen. “It became a potent symbol of the feminist and gay struggles in Europe and the United States, leading a number of activists to investigate and rewrite the obscured history of the witch-hunts” (Colin 2012, 15). Die Hexe war in den 1970er Jahren nicht nur ein Symbol, das von weißen, heterosexuellen, cis-weiblichen Feministinnen aktiviert wurde, sondern auch ein Vektor des Queer-Aktivismus (Evans 1978/2013).

— Die künstlerische oder aktivistische Kommunikation zwischen verschiedenen Generationen von Feminist*innen ist alles andere als eine marginale Angelegenheit – gerade in historiografischen Darstellungen, die ein lineares Modell der historischen Zeit, ein Denken in Vorher/Nachher perpetuieren, wie es auch die Rede von Feministinnen der ‚zweiten und dritten Welle‘ impliziert (Krasny 2015). Historische Darstellungen von Hexenverfolgungen selbst stellen „the idea of universal progress in early modern Europe“ (Barstow 1995: 5) in Frage, und umgekehrt: Feminist*innen, die über einen Zeitraum von fast 50 Jahren eine chaotische Vorstellung der Figur der Hexe rezipieren, die zwischen spirituellen, historischen und aktivistischen Darstellungen schwankt, machen deutlich, dass sich feministische Bewegungen nicht so einfach in lineare Vorstellungen von historischer Zeit einfügen lassen. Besser passt vielleicht das Bild eines Netzwerks, das mehr simultane Knotenpunkte als lineare Ursache-Wirkung-Abfolgen impliziert. Auf das Netzwerk zu rekurrieren erweist sich auch mit Blick auf historische Hexenprozesse als anschlussfähig: Mit der Anklage, eine Hexe zu sein, war oft auch der Vorwurf verbunden, in einem Netzwerk derselben zu arbeiten. Wer verhört wurde, wurde gefoltert, um

andere ‚Hexen‘ aus diesem Netzwerk zu nennen. Die Annahme der Täter, dass kollektives Arbeiten der Hexerei zugrunde läge, eignen sich feministische Bewegungen als eine Stärke wieder an. Wenn früher also ein imaginiertes Netzwerk durch Folter erschaffen wurde, wird diese Idee heute ins Positive verkehrt.

UNSICHTBARE HÄNDE (ANTIKAPITALISTISCHES ARGUMENT) ———

Der prominenteste Beitrag der letzten zwanzig Jahre zur Hexenverfolgung war zweifelsfrei Silvia Federicis *Caliban and the Witch* (Federici 2004; vgl. dazu auch den Beitrag von Anderson/Hoffner in diesem Heft). In dem 2004 erstmals auf Englisch erschienenen Werk erklärt Federici die europäischen Hexenverfolgungen als ein Symptom dessen, was Karl Marx *ursprüngliche Akkumulation* nannte. Im Mittelpunkt ihrer Analyse steht das Verständnis der Hexenverfolgung als Katalysator für die Landnahme, die Produzent*innen und Produktionsmittel historisch trennte und die die Grundlage für die Entwicklung der kapitalistischen Akkumulation schuf. Federicis Monografie, die sowohl historisch auf Quellenmaterial gestützt als auch systematisch mit marxistischen Theoremen argumentiert, wurde in der Kunstwelt und darüber hinaus breit rezipiert. Bei unserer kuratorischen Recherche für die Ausstellung *Magic Circle* war die intensive Rezeption des Werks von Silvia Federici durch zeitgenössische Künstler*innen auffällig. Dennoch lässt sich das antikapitalistische Interesse an der Hexenfigur nicht allein mit der Rezeption von *Caliban und die Hexe* erklären.

——— Interessanterweise wird in einigen der künstlerischen Beispiele, die sich explizit auf Federici beziehen, ihre Analyse der Hexenverfolgung als Symptom eines tiefgreifenden gesellschaftlichen Wandels mit ihren Überlegungen zum Körper als Ort des Widerstands vermengt. In Jesse Jones Videoinstallation *Tremble Tremble* (2017) etwa, die als irischer Beitrag auf der 57. Biennale de Venezia 2017 gezeigt wurde, stellt die irische Schauspielerin Olwen Fouéré eine Gigant*in dar; sie performt in Anlehnung an Mary Wigmans *Hexentanz* (1914) und schlägt *In Utera Gigantae* als einzig legitimes Gesetz vor. Den Uterus der Gigant*in zum Ort des Ursprungs von Gesetz, Macht und Geschichte zu machen, ist ohne den Kontext des irischen Abtreibungsrechts kaum nachzuvollziehen. Erst nach Entstehung von *Tremble Tremble* wurde 2018 mittels eines Referendums Abtreibung unter gewissen Umständen in Irland straffrei gestellt und Frauen* damit grundlegende reproduktive Rechte zugestanden. In Jesse Jones begleitender Publikation zur genannten Ausstellung findet sich ein Nachdruck von Federicis Text *In praise of the dancing body*

(2015) (Giblin 2017). Im *Lob des tanzenden Körpers* wird derselbe zur Kippfigur: Vom Kapitalismus in seinen verschiedenen historischen Ausprägungen geformt und durchdrungen, manifestiert der Körper auch eine materialistische Grenze für kapitalistische Ausbeutung. Während die „mechanization of the body“ (Federici 2017: 41) in den verschiedenen Phasen der kapitalistischen Gesellschaften unterschiedliche Gesichter gezeigt hat, kann unser Körper in letzter Instanz Widerstand leisten. „Since the power to be affected and to affect“, proklamiert sie „to be moved and move, a capacity which is indestructible, exhausted only with death, is constitutive of the body, there is an immanent politics residing in it: the capacity to transform itself, others, and change the world“ (ebd.: 47). Der tanzende Körper wird in Federicis Argument zum Gegenpol des mechanisierten, zugerichteten und je nach sozialhistorischen Umständen auch spezifisch diskursiv geprägten Körpers. Gerade der Tanz könne einen Perspektivwechsel anleiten und zeigen, dass Materie „not stupid (...), not blind, (...) not mechanical“ ist und ihren eigenen Gesetzen gehorchen kann (ebd.: 46). Das Interesse an Federicis Arbeit in den Künsten zeichnet also nicht nur aus, dass sie mit *Caliban and the Witch* Anfang der 2000er Jahre eine konkrete historische Einbettung von antikapitalistischen, aktivistischen Kämpfen anbietet und damit beispielsweise auch eine Kontextualisierung der jüngsten aktivistischen Wendung der Figur der Hexe leisten konnte.⁷⁾ Federici regt gleichermaßen an, die materialistische Performanz ebenjenes tanzenden und widerständigen Körpers zu denken, was bereitwillig rezipiert wurde.

— Um ein letztes Beispiel für die Verbindung dieser beiden Stränge zu geben: Veronika Eberharts Video *9 is 1 and 10 is none* (2017) wurde in einer ehemaligen Tischlerei in der Südoststeiermark gefilmt. In den drei Kapiteln der 22-minütigen Arbeit verbinden sich die Bewegungen von obsolet gewordenen Maschinen und vier Performer*innen in einer Werkstatt zu einem gespenstischen Tanz, der nicht den Rhythmen von Produktivität, sondern seinem eigenen Takt folgt. Auch in Veronika Eberharts Begleitpublikation zu dieser Arbeit wurde Federicis *Lob des tanzenden Körpers* abgedruckt (Eberhart 2017).

HEXHEX! (SPRECHAKTTHEORETISCHES ARGUMENT) — Zusätzlich zu Konzepten materiell-widerständiger Körperlichkeit, sind es auch Wörter selbst, die im Vollzug Wirkmacht ausüben können. Hier finden wir den dritten und den letzten Knotenpunkt zwischen der aktivistischen und der künstlerischen Rezeption der Hexen(figur).

7)

Als jüngste aktivistische Wendung könnte vom Standpunkt der frühen 2000er Jahre etwa das Engagement der Wicca-Aktivistin Starhawk und ihre Beteiligung an den Protesten zur Blockade der WTO-Ministerkonferenz in Seattle 1999 gelten (Starhawk 2002: 1–29). Starhawks Aktivismus inspirierte beispielsweise auch Isabelle Stengers und Philippe Pignarre zu ihrem Buch *Capitalist Sorcery* (2011), einer Studie über den möglichen Widerstand gegen den (neoliberalen) Kapitalismus als einer „Hexerei ohne Hexenmeister“.

Sowohl der eingangs zitierte künstlerische Spell von Linda Stupart, als auch die aktivistischen Zaubersprüche von #bindtrump-Aktivist*innen zeugen von der gegenwärtigen Relevanz von Spelling als Text- und Handlungsform.

—— Um das Pferd von hinten aufzuzäumen: Warum wurden #bindtrump-Aktivist*innen von Trump-Anhänger*innen durchaus als Gefahr empfunden? Man mag meinen, dass all jene, die nicht an Magie und deren politische Wirksamkeit glauben, diese Protestform einfach ignorieren könnten: Wer nicht an Hexerei glaubt, der sollte sich auch nicht durch Spelling bedroht fühlen. Warum diese Form des magischen Aktivismus durchaus als politische Handlung wahrgenommen wurde, liegt nicht am etwaigen Wicca-Glauben einzelner MAGA-Anhänger*innen. Magischer Protest ist keine Frage der Magie – die Angst eines/einer MAGA-Anhänger*in vor Zaubersprüchen hat mehr mit der Angst vor erfolgreichen Sprechakten zu tun. Ohne hier im Detail auf die Sprechakttheorie von John L. Austin oder John Searle eingehen zu können, scheint mir, dass bereits der Titel von Austins zentralem Beitrag zur Sprechakttheorie *Doing Things with Words* den Kern der Sache trifft (Austin 2009). Austin zufolge haben erfolgreiche performative Äußerungen die Macht, neue Wirklichkeiten zu konstituieren. Diese Sätze tun bekanntlich, was sie sagen, sie verurteilen Menschen zu langjährigen Haftstrafen, sie verheiraten Menschen oder taufen Säuglinge. Sie sind selbstreferentiell, sie bedeuten, was sie tun. Und natürlich *funktionierte* das magische Amtsenthebungsverfahren von #BindTrump realiter nicht, aber *es hätte funktionieren* können. Austin erinnert uns auch daran, dass Performativa auf ihren sozialen, konventionellen oder institutionellen Kontext angewiesen sind: Eine Gefängnisstrafe muss von einem Richter ausgesprochen werden, eine Taufe von einem Priester. Das impliziert wiederum auch, dass, nur, weil ein Sprechakt zu einem bestimmten Zeitpunkt nicht erfolgreich ist, dies nicht bedeutet, dass er es niemals sein kann. Denn soziale Institutionen sind kontingent, sie sind veränderbar. Eine andere Welt ist in der Tat möglich, und Sprechakte bekräftigen dies täglich. Das Potenzial des Performativen ist meines Erachtens der Grund dafür, dass der magische Widerstand gegen Donald Trump Gegenwind erhielt.

EINE ANDERE WELT —— Die Figur der Hexe eignet sich also sowohl als Metapher für Unterdrückung als auch für Widerstand – gleichermaßen in ihrer aktivistischen und ihrer künstlerischen Rezeption. Es gäbe noch viele weitere Punkte über Hexerei und Technologie (wie im Werk von Suzanne Treister oder Johannes Paul Raether),

über postkoloniale Hexerei (wie in der Praxis von Tabita Rezaire) oder die Überschneidungen zwischen Hexerei-Aktivismus, Kunst und Ökofeminismus in diesem Kontext zu diskutieren. Ich habe in diesem Beitrag drei Knotenpunkte exemplarisch herausgestellt, die queer-feministische Kunstproduktion und Aktivismus mit Bezügen zur Hexerei verbinden. Aktivistische und künstlerische Hexenbezüge trennscharf voneinander abzugrenzen, ist dabei nicht möglich – auch historisch zeigt der Einsatz künstlerischer Methoden bei Protesten, bei Doris Stauffer oder auch der Gruppe W.I.T.C.H. (*Women's International Terrorist Conspiracy from Hell*, 1968–1970) in den USA, dass sich die Praxen mitunter überschneiden oder sich in den Dienst der jeweils anderen Seite stellen.

— Dennoch habe ich drei Punkte, die mir zentral für die Rezeptionswelle von Hexenkulturen in der Gegenwartskunst erscheinen, isoliert: Erstens stellt die Kommunikation zwischen Feminist*innen verschiedener Generationen nicht nur lineare Vorstellungen von historischer Zeit in Frage, sondern sie dient auch als Vehikel, um historische Kontinuität statt historischer Brüche zu vermitteln. Mein erster Punkt ist eng mit meinem zweiten Argument verknüpft – der Bedeutung der Hexenrezeption für anti-kapitalistische Kämpfe, insbesondere in der Verbindung mit Federicis Verständnis des Körpers als einem Reservoir widerständiger Praxis. Mein letztes und drittes Argument betraf ein spezifisches Interesse am Performativen: Was der potentiell erfolgreiche Sprechakt am deutlichsten herausstellt, ist die Vorstellung einer Wirkmacht, einer spezifischen transformativen Kraft, die solchen künstlerischen und/oder aktivistischen Akten zukommt. In Hinblick auf die bildende Kunst könnte man sich diesem Umstand auch mit dem Begriff des Realismus nähern: alle drei Argumente setzen eine spezifische Vorstellung des Verhältnisses zwischen künstlerischer Arbeit und Realität voraus, die das Verhältnis von Kunst und Leben als gegenseitig durchdrungen verstehen. Realismus meint hier nicht eine mimetische Annäherung einer zu repräsentierenden Realität, sondern wird als aktives Einwirken auf dieselbe verstanden – durch eine Neuverteilung von (politischer) Handlungsmacht. Hexhex!

Teile dieses Textes erscheinen in dem von Elke Krasny und Lara Perry herausgegebenen Sammelband *Curating as Feminist Organizing* (2023) bei Routledge unter dem Titel „Summoning the Witches of the Past: Curatorial Research on Witchcraft in Art & Activism“.

// Literaturverzeichnis

- Austin, John L. (2009): *How to do things with words*. The William James lectures delivered at Harvard University in 1955. Cambridge, Mass, Harvard Univ. Press.
- Barstow, Anne Llewellyn (1995): *Witchcraze. A new history of the European Witch Hunts*. San Francisco, Pandora.
- Dies. (2001): *On Studying Witchcraft as Women's History. A Historiography of the European Witch Persecutions*. In: Levack, Brian P. (Hg.), *Gender and Witchcraft: 4 (New Perspectives on Witchcraft, Magic and Demonology)*, New York/London, Routledge, loc. 155–469 von 11050, Kindle.
- Bovenschen, Silvia (1978): *The Contemporary Witch, the Historical Witch and the Witch Myth: The Witch, Subject of the Appropriation of Nature and Object of the Domination of Nature*. In: *New German Critique* 15, Autumn 1978, S. 82–119.
- Chollet, Mona (2019): *Hexen. Die unbesiegbare Macht der Frauen*. Hamburg, Edition Nautilus
- Colin, Anna (2012): *Introduction*. In: Colin, Anna (Hg.), *Sorcières – pourchassées assumées puissantes queer/Witches – hunted appropriated empowered queered*, Montreuil, La Maison populaire, S. 6–38.
- Eberhart, Veronika (Hg.) (2017): *9 is 1 and 10 is none*. Wien, Verlag für moderne Kunst
- Evans, Arthur (1978/2013): *Witchcraft And The Gay Counterculture. A Radical View of Western Civilization and Some of the People it Has Tried to Destroy*, ohne Ort, feral death coven clandestinity, <https://s3.amazonaws.com/arena-attachments/1031264/fa6b35315ea9989961b4aff5d8f07a.pdf?1495362710> (01.12.2021).
- Federici, Silvia (2004): *Caliban and the Witch. Women, the Body and Primitive Accumulation*. Brooklyn, NY, Autonomedia.
- Dies. (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*, 100 notes – 100 thoughts/100 Notizen – 100 Gedanken, Bd. 96. Ostfildern, Hatje Cantz.
- Dies. (2017): *In praise of the dancing body*. In: *Ausst.-Kat. Jesse Jones. Tremble Tremble. Irischen Beitrags zur 57. Biennale di Venezia*, 13.05.–26.11.2017. Giblin, Tessa (Hg.), Dublin/Milan, Project Press/Mousse Publishing, 2017, S. 35–47.
- Giblin, Tessa (Hg.) (2017): *Ausst.-Kat. Jesse Jones. Tremble Tremble. Irischen Beitrags zur 57. Biennale di Venezia*, 13.05.–26.11.2017. Dublin/Milan, Project Press/Mousse Publishing.
- Hanitzsch, Konstanze (2017): *Formen der Magie in Zeiten realen Schreckens*. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft (Gender-Blog)*, 03.10.2017, <https://zfmedienwissenschaft.de/online/gender-blog/formen-der-magie-zeiten-realen-schreckens> (01.12.2021).
- Koller, Simone/Züst, Mara (Hg.) (2015): *Doris Stauffer. Eine Monografie*. Zürich, Scheidegger & Spiess
- Küng, Chantal (2018): *In der Zeit Purzelbäume schlagen – Feministische Zeitlichkeit und die Hexenkurse von Doris Stauffer/Somersaults in Time-Feminist Temporality and Doris Stauffer's Witch Courses*. In: *Ausst.-Kat. Magic Circle. Kunstraum Niederoesterreich*, 23.03.–15.05.2018.
- Brandl, Katharina/Brugger, Daniela/Krejs, Christiane (Hg.), Wien, Verlag für moderne Kunst, 2018, S. 22–27.
- Krasny, Elke (2015): *Feminist Thought and Curating: On Method*. In: *On Curating* 26, Sep. 2015, <https://on-curating.org/issue-26.html#Y17njNgzYuU> (01.12.2021).
- Pignarre, Philippe/Stengers, Isabelle (2011): *Capitalist Sorcery. Breaking the Spell*. Houndmills, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Rafferty, Penny (2017): *Why Ritual Art in the Gallery Space Is Doomed to Fail*. In: *SLEEK*, 22.11.2017, <https://www.sleek-mag.com/article/ritual-art-gallery-fail> (01.12.2021).
- Scott, Izabella (2016): *Why Witchcraft Is Making a Comeback in Art*. In: *artsy.net*, 06.09.2016, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-why-witchcraft-is-making-a-comeback-in-art> (01.12.2021).
- Starhawk (2002): *Webs of Power. Notes from the Global Uprising*. Gabriola, B.C., New Society Publishers, 2002.
- Stupart, Linda (2016): *A SPELL TO BIND STRAIGHT WHITE CIS MALE ARTISTS FROM GETTING RICH OFF OF APPROPRIATING QUEER AESTHETICS AND FEMININE ABJECTION*, <http://lindastupart.net/Spells.php> (01.12.2021).
- Yates Garcia, Amanda (2016): *The Rise of the L.A. Art Witch*. In: *contemporaryartreview.la*, 30.11.2016, <https://contemporaryartreview.la/the-rise-of-the-l-a-art-witch/> (01.12.2021).
- Züst, Mara (2015): *Doris Stauffer als Lehrerin*. In: Koller, Simone/Züst, Mara (2015): *Doris Stauffer. Eine Monografie*, Zürich, Scheidegger & Spiess, S. 130–131.

// Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Chantal Küng & Mara Züst, *Le streghe son tornate* oder *Activating the Archive*, Performance-Workshop am 13.04.2018 im Rahmen der Ausstellung *Magic Circle* im Kunstraum Niederoesterreich, Wien.

© eSeL.at

// Angaben zur Autorin

Katharina Brandl ist Kuratorin, Dozentin und Autorin im Bereich der Gegenwartskunst. Sie hat die künstlerische Leitung des Kunstraum Niederoesterreich in Wien inne und war von 2016 bis 2022 wissenschaftliche Mitarbeiterin und Assistentin am kunsthistorischen Seminar der Universität Basel. Sie studierte Politikwissenschaft und Kunstgeschichte an der Universität Wien sowie Critical Studies an der Akademie der bildenden Künste Wien. Zuvor war sie im Bereich der Forschungsförderung, als wissenschaftliche Mitarbeiterin und im Kulturmanagement tätig. Sie gründete Kulturinitiativen in Wien und Basel und berät auf Landes- und Bundesebene unterschiedliche Gebietskörperschaften in Österreich und der Schweiz bei Förderentscheidungen im Kunstbereich. Sie lebt & arbeitet in Basel und Wien.

// 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>

