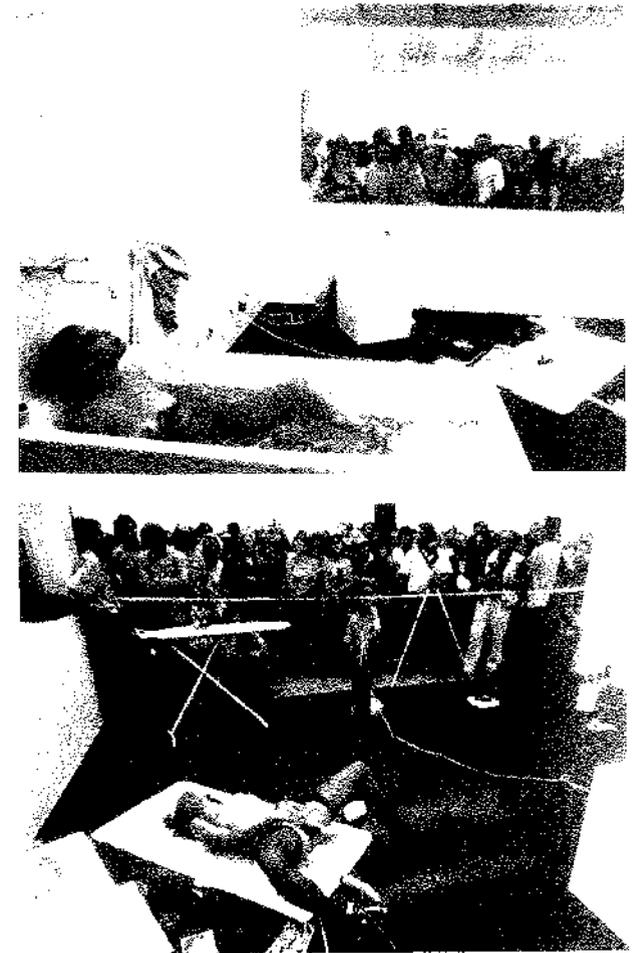


Die biologische Bestimmung der Frau sei es, Kinder in die Welt zu setzen und aufzuziehen und nicht Kunstwerke zu schaffen. Mutterschaft und Künstlertum paßten nicht nur einfach nicht zusammen, sondern stünden sogar in Opposition zueinander.¹ Dieser festen Überzeugung gaben verschiedene Kunsttheoretiker zu Beginn des 20. Jahrhunderts Ausdruck. Karl Scheffler oder Hans Hildebrandt haben Schriften hinterlassen, in denen all jene Frauen diskreditiert und pathologisiert wurden, die sich dieser für *natürlich* gehaltenen Ordnung widersetzen und trotz aller gesellschaftlichen und sozialen Hürden Künstlerinnen wurden. So behauptet Scheffler in seiner viel zitierten Abhandlung *Die Frau und die Kunst* von 1908, „dass zwei Drittel aller Künstlerinnen und mehr im Geschlechtsempfinden irgendwie anormal“ seien. Denn das geistige Wesen der Frau sei in viel höherem Maße mit ihrem Geschlechtsbewußtsein verwachsen als beim Mann. Sollte eine Frau trotz ihrer anders gelagerten Veranlagung die künstlerische Laufbahn einschlagen, so zahle sie „diesen Entschluß fast immer mit Verkleinerung, Krankhaftigkeit oder Hypertrophie des Geschlechtsgefühls, mit Perversion oder Sterilität.“²

Derart misogynen Auffassungen zum Verhältnis Frauen und Kunst, für die Scheffler hier nur beispielhaft zitiert wurde, liegen glücklicherweise weit hinter uns – sollte man meinen. Oder doch nicht? Im Folgenden möchte ich anregen, darüber nachzudenken, wie und wo sich dieser Diskurs um eine *perverse* oder *abszöne* Künstlerschaft von Frauen – freilich in abgewandelter Form und unter veränderten Voraussetzungen – möglicherweise bis heute gehalten hat. Das Bild der sexuell aktiven, fordernden oder auch ausgebeuteten und mißbrauchten Frau steht dabei noch immer dem Bild der gebärenden, mütterlichen Frau gegenüber. Für meine Fragestellung sollen nicht nur Kunstgeschichte und -kritik und deren Ringen um in die Krise geratene, männlich konnotierte Autorschaftskonzepte in den Fokus genommen werden, sondern ansetzen möchte ich – was provokant erscheinen mag – bei künstlerischen Selbstinszenierungen von Künstlerinnen. Vor allem seit den 90er Jahren des letzten Jahrhunderts nimmt die Zurschaustellung und Ausstellung des eigenen Körpers in sexuellen bis pornografischen Posen und Handlungen im offiziellen Kunstkontext, sprich in Museen und Ausstellungen, einen besonderen Raum ein – und das ganz offensichtlich mit durchschlagendem Erfolg. Auf welche Konzepte, Traditionen und Mythen von männlicher und weiblicher Künstlerschaft rekurrieren die Arbeiten der vorgestellten Künstlerinnen? In welchem Kontext und wie werden sie rezipiert? Was läßt sich an ihrem Erfolg ablesen über die Akzeptanz bzw. dem oder besser: einem Ort von Künstlerinnen auf dem Kunstmarkt heute?

„Alles ist echt, nichts inszeniert“³, behauptet die österreichische Künstlerin Elke Krystufek, die seit Anfang der 90er Jahre die Kunstwelt mit ihren skandal-



1 und 2 Elke Krystufek, *Jetztzeit*, Performance am 1.9.1994, Kunsthalle Wien (Fotos aus: *Texte zur Kunst*, 6. Jg., Nr. 22)

trächtigen Arbeiten vornehmlich im Bereich Video, Fotografie und Performance in Atem hält. Eine ihrer bekanntesten und spektakulärsten Aktionen fand im Rahmen der Ausstellung *Jetztzeit* 1994 in der Wiener Kunsthalle statt, bei der die damals 24-jährige Künstlerin zunächst vor Publikum ein Entspannungsbad nahm, um im Anschluss auf einer ausgelegten Matratze und mit verschiedenen Hilfsmitteln zu masturbieren. (Abb. 1 und 2) Dem explizit Sexuellen, vor allem den häufigen Entkleidungen, pornografischen Posen und Masturbationsszenen, die fast ausschließlich die eigene Person ins Zentrum rücken, kommt auch in anderen Arbeiten Krystufeks ein hoher Stellenwert zu. Zumeist als kritisch interpretiert wird die neben der Kunsthallen-Performance bekannteste Arbeit *Elke Krystufek liest Otto Weininger* (1993-95), die als Video und als Folge von 45 Ta-

feln mit Foto-/ Textcollagen existiert. In ihr konfrontiert Krystufek Zitate aus Weiningers Theorien zur Inferiorität der Frau aufgrund ihrer vermeintlichen Triebbestimmtheit und Sublimationsunfähigkeit mit Bildern aus Kunst, Pornografie, Werbung und solchen ihrer selbst. Ihr künstlerisches Leitthema sei sie selbst, ihr Konzept ein emotionales, gibt Krystufek in anderem Kontext zu verstehen.⁴ Sie sei eben ein sexueller Mensch und wolle in jeder Minute ehrlich zu sich selbst sein.⁵ In der Rezeption wird einerseits die „schonungslose Offenlegung des Privaten“, „die Ästhetik der Unmittelbarkeit“ als „radikale“, „subversive“ und „tabubrechende“ Praxis gefeiert.⁶ Andererseits – häufig auch von feministischer Seite – wird den Arbeiten Krystufeks ein dekonstruktives Potenzial zuerkannt, das im Bloßstellen von die Kunstwelt beherrschendem Narzissmus, Voyeurismus und Exhibitionismus liege.⁷

Ähnlich wie Krystufek erhebt auch die zur Generation der *young british artists* zählende Tracy Emin die eigene Biografie zum Schauplatz ihrer Kunstaktivitäten, indem sie „ohne Scham die intimen Details aus ihrem Leben“⁸ verarbeitet – „bisweilen reichlich narzisstisch“, wie ein Kunstkritiker findet, doch „stets von einem aufrichtigen Wahrheitsstreben getragen“.⁹ Aufmerksamkeit erfuhr Emins Arbeit *Everyone I Have Ever Slept With (1963–1995)* von 1995, für die sie auf die Innenwände eines Kuppelzelters – in Gestalt eines Mosaiks ausgeschnittener Buchstaben und handgeschriebener Anekdoten – die Geschichten und Namen von Bettgenossen und -genossinnen applizierte, darunter Sexualpartner, Familienangehörige, das ungeborene Kind, das sie abtreiben ließ und ihr Vergewaltiger. Das künstlerische Tagebuch der als „Kunst-Exhibitionistin“¹⁰ titulierten Trägerin des Turner Prize umfaßt neben Stickereien auch Zeichnungen, Fotos, Videos und Neonarbeiten. Der von ihr ausgestoßene Schrei in ihrem Video *Homage to Edvard Munch and all My Dead Children* (1998) grabe sich nicht zuletzt deshalb ins Innere des Zuschauers, so ein Kommentar, weil Emin „in einzigartiger Offenheit und Freizügigkeit“ ihre Erfahrung teile.¹¹ Diese Arbeit lasse einem das Blut in den Adern gefrieren, schreibt eine andere Rezensentin. Man möge zum liebeshungrigen Exhibitionismus, mit dem Englands Lieblingsschlampe Liebe und Leid, getragene Slips und gebrauchte Kondome vermarktet, stehen wie man wolle: Indem sie die Abtreibung, das feministische Haupt- und Herzensschlachtfeld, nicht mehr als Finale eines Martyriums im männlichen Repressionsapparat inszeniere, sondern als persönliche Tragödie, indem sie das anklagende „So seid ihr“ durch ein pathetisches „So bin ich“ ersetze, messe Emin die Distanz zwischen feministischen und post-feministischen Positionen ziemlich exakt aus.¹²

Die hier nur summarisch skizzierten künstlerisch-ästhetischen Positionen, für die die Bezeichnung *post-feministisch* bereits gefallen ist, werfen in der Tat Fragen nach einem neuen Selbstverständnis, nach neuen Strategien auf, mit denen sich Frauen heute als Künstlerinnen behaupten und Erfolg haben. Ein Vergleich mit Aktionskünstlerinnen wie Valie Export, Ulrike Rosenbach, Marina Abramovic, Carolee Schneemann oder Hannah Wilke, die in den 70er Jahren an die Öffentlichkeit traten, scheint insofern naheliegend, als zumindest phänomenologische Ähnlichkeiten auf der Hand liegen: Auch sie setzten bevorzugt den eigenen

(nackten) Körper ein, stellten sein Geschlecht aus, um Tabus anzurühren und Aufmerksamkeit zu schaffen für seine Zurichtungen und Verletzungen. Allerdings gibt es grundlegende methodische und inhaltliche Differenzen, die dabei leicht übersehen werden. Einige von ihnen sollen benannt werden. Während sich die genannten Künstlerinnen der 70er Jahre in bewusst kritischer Intention mit den Konventionen und geschlechtsspezifischen Implikationen der Repräsentation des weiblichen Körpers auseinandersetzen, sie theoretisch und künstlerisch den Status der *Frau als Bild* reflektierten in der Absicht, eine – wie auch immer vorstellbare – *Rekuperation* des weiblichen Körpers einzuleiten¹³, lässt sich bei Krystufek und Emin gewissermaßen von einer *Privatisierung* der einst politischen Ausrichtung des Körpereinsatzes sprechen. Indem sie sich mit ihren Arbeiten gezielt an die Kunstwelt richten – und nicht an eine breitere Öffentlichkeit, wie beispielsweise Export, die mit ihrem *Tapp- und Tast-Kino* auf die Straße ging – und diese ihren privat-intimen *Beichten* und Handlungen beiwohnen lassen, fordern sie weniger zu direkten Reaktionen heraus, als dass sie dem Betrachter / der Betrachterin eine voyeuristische Position aus gesicherter Distanz ermöglichen. Auch in ihren gesprochenen und geschriebenen Kommentaren geben sich Krystufek und Emin – im Gegensatz zu den Künstlerinnen der 70er Jahre – apolitisch, gehen auf Distanz zu feministisch-kritischen Fragestellungen, was sich sicherlich auch auf veränderte gesellschaftliche Rahmenbedingungen zurückführen lässt.

Zwar hat sich am Bildstatus der Frau bis heute wenig geändert, doch ist mit *Tabubrüchen*, mit denen inzwischen nicht nur im Bereich der Kunst, sondern allgemein auf der Ebene medialer Inszenierungen recht inflationär jongliert wird, heute sicherlich eine andere Politik zu machen als in den 70er Jahren. Darüber hinaus haben sich die Bereiche verschoben, in denen Tabus aufgespürt werden könnten, um sie zu verletzen. So ist es nach den theoretischen und künstlerischen Dekonstruktionsleistungen der 80er Jahre möglicherweise weniger provokativ, mit nackten Körpern und sexuellen Posen aufzuwarten als auf narzisstisch subjektivistische Weise einen Authentizitätsdiskurs aufzurufen, in dessen Zentrum der (agierende) unbedeckte Körper als vermeintlicher Referent für die *Echtheit* und *Unmittelbarkeit* des zu sehen Gegebenen steht. Diesem Gedanken folgend, so meine These, liegt das Provokante der künstlerischen Selbstinszenierungen von Krystufek und Emin vielleicht eher darin, mit bisher den männlichen Künstlern vorbehaltenen Mitteln – Zuschaustellen aggressiver Sexualität und Pornografisierung des weiblichen Körpers¹⁴ – und in zugespitzter Weise die männlich konnotierten Autorschaftskonzepte der Avantgarde zu reaktivieren, die nicht nur die Grenzüberschreitung feiern, sondern gleichzeitig auf eine Metaphysik der Präsenz rekurren, die im Zuge postmoderner Theoriebildung hinlänglich kritisiert und verworfen wurde.¹⁵ So korreliert beispielsweise im Falle von Krystufek die Geste der Sprachlosigkeit oder Sprachverweigerung mit dem Verweis auf das sich jeder Versprachlichung entziehende *Präsentische* des (weiblichen) Körpers, eine Setzung, die von der Rezeption offensichtlich mitgetragen wird.¹⁶ Zu fragen bleibt, ob mit der viel zitierten Krise des (männlichen) Subjekts tatsächlich eine

Aufwertung weiblicher Künstlerschaft einhergeht, indem sie die fragwürdig gewordenen Konzepte und Strategien des Männlichen nun für sich reklamieren kann oder ob die Sexualisierung und Pornografisierung des Körpers, selbst wenn dies in Eigenregie geschieht, nicht doch einer Ausgrenzung und Diskreditierung weiblicher Künstlerschaft zuarbeitet?

Zur Beantwortung dieser Frage schlage ich, in Anlehnung an Ergebnisse meiner Dissertation¹⁷ vor, die sexualisierenden und / oder pornografisierenden Selbstinszenierungen¹⁸ von Künstlerinnen wie Krystufek oder Emin noch in einem anderen Kontext zu untersuchen, nämlich innerhalb der Konstruktionen des Obszönen weiblicher Künstlerschaft, wie sie besonders massiv nicht nur am Beginn des letzten Jahrhunderts ausfindig gemacht werden konnten, sondern auch im Kontext einer viel beschworenen Krise des Avantgardenkünstlers, genauer: des ihn umgebenden Mythos, der ihn als *individuell*, *autonom* und *authentisch* bestimmt. Untersuchungsgegenstand war u. a., wie über Praktiken der Sexualisierung und/oder Pornografisierung von Künstlerinnen Geschlechterpositionierungen im Diskurs der Avantgarde thematisiert, verhandelt und verfestigt werden. „Pornografisierungen können der Faszination angesichts von Verrückungen der Geschlechterpositionen Raum geben, Pornografisierungen können aber gleichzeitig auch dazu dienen, wieder zur *Ordnung* zu rufen.“¹⁹ An der Rezeption Frida Kahlos in den 80er bis 90er Jahren des letzten Jahrhunderts lässt sich besonders eindrucksvoll nachvollziehen, wie über Strategien der Sexualisierung und / oder Pornografisierung, wie sie den populären und kunsthistorischen Diskurs über die Künstlerin gleichermaßen durchziehen, die Künstlerschaft Kahlos als *sexuelle* Abweichung von einer als *natürlich* gedachten *Ordnung* konstituiert wird. Als Ursprungsmythos ihrer künstlerischen Laufbahn dient die Umdeutung eines Verkehrsunfalls in ihrer Jugend, bei dem ihr eine Eisenstange den Unterleib durchbohrt, zu einer *Vergewaltigung* mit Folgen. Aus einer zuvor *normal* veranlagten, gebärfähigen Frau wird die gebärunfähige Künstlerin Kahlo, die sich fortan der Verarbeitung ihrer derangierten *Weiblichkeit* im Medium der Kunst widmet, ein Muster, das sich in Künstlerinnenlegenden von Artemisia Gentileschi bis Niki de Saint-Phalle wiederfinden lässt.²⁰ Die Initiation zur Kunst wird hier als gewaltvoller und *obszöner* Akt verhandelt, der sich am Körper der Frau vollzieht und der dem Körper eingeschrieben bleibt, um so letztlich auf eine grundlegende *Obszönität* weiblicher Künstlerschaft zu verweisen – eine verhängnisvolle *Veranlagung*, der das Werk wie die Person der Künstlerin zugeschlagen werden und aus der, so wird nahegelegt, es letztlich kein Entkommen gibt. Eine solchermaßen stigmatisierende Beschreibung weiblicher Künstlerschaft, auch dies konnte deutlich werden, dient nicht zuletzt einer Wiederaufrichtung und Stabilisierung männlicher Vormachtstellung auf dem Gebiet der Kunst. (Abb. 3)

Vor diesem – hier nur verkürzt skizzierten – Hintergrund stellt sich die Frage, ob die in den Selbstinszenierungen von Krystufek und Emin offensiv bis obsessiv zur Schau getragenen sexuellen Bekenntnisse und pornografischen Posen und Handlungen nicht letztlich eine Schaulust anreizen, die im eigentlichen weniger den Körper der Künstlerinnen adressiert, als das Obszöne, das vermeintlich hin-



3 Johann Kresnik, *Frida Kahlo*, Volksbühne Berlin, 1996 (Foto: Thomas Seufert)

ter dem zu sehen Gegebenen verborgen bleibt bzw. verborgen bleiben muß²¹: die Künstlerschaft des Weiblichen als Modell der Abweichung von einer als *natürlich* gedachten *Ordnung*. Dementsprechend wären die Selbstinszenierungen der Künstlerinnen weniger als eine selbstbewusste Aneignung künstlerischer Autorschaftskonzepte der Avantgarde unter dem Signum des *Weiblichen* zu betrachten, denn als trügerischer *Erfolg* von Künstlerinnen, deren Einschreibung in einen Kanon der Kunst zugleich die Ausgrenzung von Frauen als Künstlerinnen mitrepräsentiert.

- 1 Zum Ausschlußverhältnis Künstlerschaft und Mutterschaft vgl. auch meinen Aufsatz: Die (Re)Produktion des Weiblichen. Indizienforschung in der Rezeptionsgeschichte Paula Modersohn-Beckers. In: kritische berichte, Jg. 21, 1993, H. 4, S. 10-26.
- 2 Karl Scheffler: Die Frau und die Kunst. Berlin 1908, S. 92; vgl. auch Hans Hildebrandt: Die Frau als Künstlerin. Berlin 1928.
- 3 Christian Kravagna: „Ich möchte funktionieren, nicht perfekt, aber doch“. In: Texte zur Kunst, 6. Jg., 1996, Mai, Nr. 22, S. 46.
- 4 www.servus.at/VERSORGER/57/krystufek.html-8k (9.12.2002).
- 5 Elke Krystufek: Die Wirklichkeit hinter dem Kunstbetrieb. In: Camera Austria 61/1998.

- 6 Kravagna wie Anm.3, S. 46; Karl-Josef Pazzini: The Passage Between Private and Public. In: Elke Krystufek. I am Your Mirror (Kat. Wiener Secession), Wien 1997.
- 7 Elke Krystufek im Gespräch mit Silvia Eiblmayr. In: Künstlerinnen. 50 Gespräche. Köln 1997, S. 152ff.; Brigitte Iluck: Economical Love. In: Economical Love. Elke Krystufek; XXIV Bienen de São Paulo (Katalog). Wien 1998.
- 8 www.hausderkunst.de (15.12.2002) – Als Ergänzung zu der Ausstellung Prüderie und Leidenschaft. Der Akt in viktorianischer Zeit (Haus der Kunst, München 2002) wurde Emin eingeladen, ein eigenes Projekt zu präsentieren. Auf vergrößerten Polaroids zeigte die Künstlerin Detailaufnahmen von ihrem nackten Körper und ergänzte diese mit

- Zeichnungen, Neonarbeiten und Stukkereien, die „auf drastische, provokative Weise und mit Stolz“, so ein Kommentar, den eigenen Körper „zu einem öffentlichen Thema“ machten.
- 9 Carl Freedman: Tracy Emin. In: Full House – Junge britische Kunst (Reader zur Ausstellung im Kunstmuseum Wolfsburg), 1996.
- 10 www.hausderkunst.de (15.12.2002).
- 11 Ebd.
- 12 Sonja Zerki über die Münchener Ausstellung Sexmaschine. In: Süddeutsche Zeitung v. 3.12.2002.
- 13 Silvia Eiblmayr: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin 1993, S. 137 ff.
- 14 Vgl. Irit Rogoff: Er selbst – Konfigurationen von Männlichkeit und Autorität in der Deutschen Moderne. In: Blickwechsel. Hrsg. v. Ines Lindner u. a. Berlin 1989, S. 21-48; Susan Rubin Suleiman: Subversive Intent. Gender, Politics and the Avantgarde. Cambridge 1990.
- 15 Vgl. Jacques Derrida: Grammatologie. Übersetzt von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. Frankfurt am Main 1974, S. 23 ff.; ders.: Signatur, Ereignis, Kontext. In: ders.: Randgänge der Philosophie. Aus dem Französischen von Gerhard Ahrens u. a. Wien 1988, S. 301 ff.
- 16 Vgl. Kravagna 1996 (wie Anm. 3), S. 44: „Bleiben wir kurz bei der Literatur [über Krystufek, R.F.], denn auch sie ist schon von der Typologie her aufschlussreich. Sie besteht in der Hauptsache aus (meist von Männern geführten) Interviews und kürzeren Texten wie Reviews oder eher assoziativen Kommentaren von Künstlerkollegen. Ausführlichere Werkanalysen existieren so gut wie nicht. Das Werk, so scheint es, entzieht sich in ähnlicher Weise der Versprachlichung, wie Krystufek selbst gerne Sprachlosigkeit als künstlerischen Habitus einsetzt, sich Diskussionen entzieht und beispielsweise auf einem Podium statt verbaler Stellungnahme eine Performance abhält.“
- 17 Reinhild Feldhaus: Der Ort von Künstlerinnen im Diskurs der Avantgarde. Zur Rezeption von Paula Modersohn-Becker, Frida Kahlo und Eva Hesse. Unveröffentlichte Dissertationsschrift, Universität Oldenburg 2002.
- 18 Wenn es um die Analyse von Selbstinszenierungen von Künstlerinnen geht, so ist zunächst einmal der Begriff der Inszenierung näher zu bestimmen. Inszenierung soll keineswegs als direkter, unvermittelter Ausdruck eines souverän agierenden Subjekts verstanden werden, sondern als immer schon eingebunden in eine diskursive Formation. Inszenierung, verstanden als ein In-Szene-Setzen von etwas, weist immer auch über den Moment ihrer Realisierung hinaus. Die (Selbst-)Inszenierungen Krystufeks und Emin können insofern als performativ bezeichnet werden, als sich in ihnen Formen der Ereignishaftigkeit, Wiederholung und Differenz ineinander verschränken (vgl. Derrida 1988, wie Anm. 15, S. 308). Ein solcher Begriff von Performativität, wie ihn Derrida in Auseinandersetzung mit Austin entwickelte, stellt ausdrücklich die Möglichkeit einer subjektiv kontrollierten, intentionalen Steuerung in Frage und wird von Butler in ihrer Konzeption von gender performance aufgegriffen und ausgeweitet (Judith Butler: Körper von Gewicht. Frankfurt am Main 1997). Fragen nach der Affirmation bzw. Dekonstruktion bestimmter Ursprungsmythen weiblicher Kunstlerschaft, wie sie in Bezug auf die Selbstinszenierungen von Krystufek und Emin formuliert wurden, lassen sich mit Butlers Konzeption von Performativität insofern verbinden, als jede Subversion oder auch nur Handlungsfähigkeit nach Auffassung Butlers nur möglich ist auf der Basis von Repetition und Resignifikation, von sedimentierter Wiederholung. Weder mit Butler noch mit Derrida lässt sich eine Politik oder eine Ästhetik formulieren, die nur auf den Augenblick, auf Präsenz, Singularität und Unmittelbarkeit setzt, Begriffe, wie sie im Kontext der Arbeiten von Krystufek und Emin immer wieder fallen.
- 19 Silke Wenk: Rhetoriken der Pornografisierung. Rahmungen des Blicks auf die NS-Verbrechen. In: Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids. Hrsg. von Insa Eschebach u. a. Frankfurt am Main / New York 2002, S. 280.
- 20 Während die italienische Künstlerin des 17. Jahrhunderts, Artemisia Gentileschi, als Schülerin von ihrem Lehrer und Mentor vergewaltigt wurde, eine Erzählung, die bei jeglicher Betrachtung ihrer Bilder mitdiskutiert wird, wurde die französisch-amerikanische Künstlerin Niki de Saint-Phalle als Kind von ihrem Vater sexuell missbraucht, eine Erfahrung, die die Künstlerin selbst thematisierte, beispielsweise in ihrem Video Daddy (1974), und die in der Rezeption sowohl für die Betrachtung ihrer frühen Schießbilder als auch der ausladenden Frauenfiguren, der sogenannten Nanas, eine Rolle spielt; vgl. dazu Nanette Salomon: Der kunsthistorische Kanon – Unterlassungsünden. In: kritische berichte Jg. 21, 1993, II. 4, S. 34 und Monika Becker: Starke Weiblichkeit entfesseln. Niki de Saint-Phalle. München 1999.
- 21 Vgl. hierzu Linda Hentschel: Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne. Marburg 2001, S. 51: Hentschel legt da, wie das „Obszöne nach den Spuren des Abwesenden strukturiert ist. Es heftet sich an das, was sich entzieht und daher off-scene oder visuell gesprochen off-seen ist.“