



**FKW // ZEITSCHRIFT FÜR  
GESCHLECHTERFORSCHUNG  
UND VISUELLE KULTUR**

**NR. 71 // SEPTEMBER 2022**

**WITCHY WITS\*\*\***

**MIT SITUierten SINNEN UND WIDERSPENSTIGEN WISSEN**

# FKW //

NR. 71 // SEPTEMBER 2022

WITCHY WITS\*\*\*

MIT SITUierten SINNEN UND WIDERSPENSTIGEN WISSEN

---

003-005 // **FKW-Redaktion**  
EDITORIAL

006-021 // **Ines Kleesattel**  
EINLEITUNG //  
WITCHY WITS \*\*\* SITUiert, WIDERSPENSTIG, GEWITZT

## ARTIKEL

022-023 // **Kim de l'Horizon**  
BETRUF GEGEN DIE DEMONS DES GOLDES

024-040 // **Angela Anderson & Ana Hoffner ex-Prvulovic\***  
HEXENKÜCHE (THE WITCH RARELY APPEARS IN THE HISTORY OF THE PROLETARIAT)

041-057 // **Anna Bromley**  
HEXEREI AUF DEM SENDER: DIE ZÜRCHER WELLENHEXEN, 1976-79

058-071 // **Susanne Witzgall**  
„AS THE LAND WAS PRIVATIZED....“ RACHEL ROSES WIL-O-WISP UND DER TOPOS DER WIDERSTÄNDIGEN ‚HEXE‘

072-075 // **Tina Omayemi Reden**  
SWIRLING RECOLLECTIONS – AN INVITATION

076-087 // **Katharina Brandl**  
TRENDY WITCHES, WITCHY TRENDS. ÜBER DIE REZEPTION VON HEXENKULTUREN IN DER GEGENWARTKUNST

088-102 // **Katja Lell**  
WATCHING THE PAIN OF OTHERS – EIN (VER-)HEXENDER VIDEOESSAY?

103-119 // **Magdalena Götz**  
VON WELTHEILUNGHEXEN UND THAT-WHICH-GAZES: SMARTPHONES UND ANDERE QUEERING DEVICES IN DER KÜNSTLERISCHEN ARBEIT JOHANNES PAUL RAETHERS

120-123 // **Ludgi Porto**  
FAT BEARDS // LONG CHINS // CARRANCAS' TITS SCRATCHING ON THE FLOOR

## EDITION

124-125 // **Sofia Bempeza**  
*THE WITHERED WOUND OF IDIOSYNCRASY*

126-132 // **Sofia Bempeza, Ines Kleesattel & Yvonne Wilhelm**  
ÜBER DAS VER/WÜNSCHEN UND *THE WITHERED WOUND OF IDIOSYNCRASY*

## REZENSION

133-139 // **Pascale Schreibmüller**  
PSPSPSPS... (*HEXENGEFLÜSTER*): WAS FLÜSTERST DU?  
ÜBER *HEXENGEFLÜSTER* HG. V. DEN RASENDEN HÖLLENWEIBERN, BERLIN 1975

## EDITORIAL

---

Hexen und Hexenkünste haben in Gegenwartskunst, Popkultur und Aktivismus seit einiger Zeit Konjunktur. Auch auf der aktuellen, von Cecilia Alemani kuratierten Venedig Biennale nehmen feministische Hexenspiele („Witch’s Cradle“) einen prominenten Stellenwert ein. „The witch has become an important motif for feminist, environmentalist and post-colonial reinterpretations in the early twenty-first century. This new generation of witches gathers in the real world and in digital spaces to cast spells, to hex and to organize“, konstatierte Johanna Braun erst kürzlich mit ihrem Beitrag zum Social Media-Phänomen [#WITCHTOK im FKW-Heft Nr. 70](#). Das vorliegende Heft Nr. 71 diskutiert feministische Praktiken des Spelling, Hexens und Organisierens nun eingehender hinsichtlich ihrer spezifischen ästhetischen Formen und transformativen Potenziale – online und offline, in der Gegenwart und mit Blick in die Geschichte.

Die von der Gastherausgeberin Ines Kleesattel kuratierte FKW-Ausgabe *Witchy Wits\*\*\* Mit situierten Sinnen und widerspenstigen Wissen* verhandelt (queer-)feministisches Hexen als ein situiertes wie gewitztes Verflechten von Kritik und Spekulation. Mit welchen Techniken, Tools und Medien verspannen Hexenkünste Fäden zwischen kapitalismuskritischem Geschichtsbewusstsein und post-humanistischer Fabulation? In welchen materiellen Verstrickungen können Spells simplifizierende Idealisierungen und Naturalisierungen durchkreuzen? Womit stricken selbstbezeichnende Hexen Gleichzeitigkeiten zwischen historischen und sogenannten neuen Materialismen? Und wie lassen sich in Hexenspielen („string figures“) transhistorische Wahlverwandtschaften knüpfen, die fortschrittslogische Feminismus-Historiografien verkomplizieren?

Die eingeladenen Autor\*innen adressieren unterschiedliche Facetten dieser Fragen, indem sie sich (theoretisch oder praktisch) je konkreten gegenwartskünstlerischen, medienaktivistischen und emanzipationsgeschichtlichen Praktiken widmen. Dabei geht es nicht um ein Beschwören einmaliger Hexpertisen oder einer völlig neuen Hexen-Avantgarde, denn das Bezugnehmen auf trickreiche und kluge, freche, naturverbundene oder kämpferische Hexen hat feministisch freilich einige Tradition. Die performative, materialisierende und organisierende Wirkmacht eines verque(e)ren Hexens in Anspruch zu nehmen, scheint dem FKW-Heft Nr. 71 dennoch nicht gestrig. Spelling that matters, verqueeres Wi(e)derlesen, gegendisziplinäres Ver/Lernen und trans-

temporale Fürsorge sind von beständig zu aktualisierender Relevanz. Bedingung der Möglichkeit relevanter Aktualisierungen ist dabei eine kritische Aufmerksamkeit für kleine Unterschiede. Silvia Bovenschen mahnte schon 1977 zur Vorsicht angesichts des differenziellen Verhältnisses zwischen der „empirischen Hexe von heute–jene[n] Frauen, die sich selbst mit diesem Wort charakterisieren“ und der „historischen Hexe, die auf dem Scheiterhaufen verbrannte“ (1977: 261). Wenn dieses Heft aktuellen wie nicht mehr ganz jungen Hexenbezügen darin folgt, historisierende Distanzierungen zu unterlaufen, dann nicht um differente Partialitäten auszuradieren. Es sucht diese Differenzen mit zu bedenken, wenn es zu kritisch-spekulativen Aktualisierungen einlädt; zu situiertem Ver/Lernen mit Witchy Wits. Und da Ver-/Lernen Fragen des *Was* nicht weniger als des *Wie* betrifft: Künstlerisch-poetische Textbeiträge ergänzen hier im Heft deshalb kunst- und medienwissenschaftliche Aufsätze, um vielleicht weniger disziplinäre, aber ebenfalls sorgfältige Praktiken des Aktualisierens, Differenzierens und Fabulierens einzubringen; nicht nur in der künstlerischen Edition, sondern auch als gewitzte Artikel. In der Rubrik Rezensionen findet sich deshalb diesmal keine Besprechung einer jüngst erschienen Publikation, sondern ein Wiederlesen und resonierendes Weitererzählen des 1975 vom Frauenzentrum Berlin publizierten *Hexengesfüsters*.

Für ihre bezaubernden Beiträge möchten wir allen Autor\*innen und Künstler\*innen dieser Ausgabe unseren großen Dank aussprechen. Bei Mara Djukaric und Léonie Süess bedanken wir uns für die redaktionelle Unterstützung, bei Chantal Küng, Noémie Stähli und Thomas Assinger für ihr inhaltliches Mitdenken, bei Karl Hoffmann für das englischsprachige Lektorat, bei Fabian Brunke von Zwo.Acht für die Gestaltung und bei Jo Freeman für das großartige Titelfoto.

Das im Winter 2022/23 erscheinende Heft Nr. 72 befasst sich unter dem Titel *Storying Otherwise – Visuelle Narrative der Wissenschaftskommunikation zu Gender mit Geschlechter-narrationen in der Wissenschaftskommunikation*. In Anlehnung an Konzepte wie Donna J. Haraways *storying otherwise*, das die Bedeutung des Erzählens betont, widmen sich die Textbeiträge künstlerischen Projekten, die Wissensbestände der Gender Studies im Feld des Visuellen bearbeiten, transportieren, kommentieren. Herausgegeben wird das Heft von Anja Zimmermann und Smillo Ebeling.

Die Ausgabe Nr. 73 wird sich Deutungsmustern von Geschlecht und Sexualität in erinnerungskulturellen Repräsentationen von Holocaust und Nationalsozialismus zuwenden. Das Heft stellt Fragen nach der Re-Produktion, aber auch nach den Verschiebungen von Deutungsmustern von Geschlecht und Sexualität in Repräsentationen von Nationalsozialismus und Holocaust. Es wirft überdies die Frage nach den Medienrezipient\*innen auf, indem es fragt, inwiefern vergeschlechtlichte und sexualisierte Repräsentationen von Holocaust und NS-Vergangenheit subjektbildend im Hinblick auf ihre Rezipient\*innen, auf Individuen und Kollektive wirken. Unter dem Titel *Déjà-vu? Gender, Holocaust und Subjektivierung in der Erinnerungskultur nach 1945* bitten Mirjam Wilhelm und Julia Noah Munier als Herausgeber\*innen derzeit um Vorschläge für Beiträge: <https://www.hsozkult.de/event/id/event-129073>.

An dieser Stelle möchten wir als neues Mitglied der FKW-Redaktion noch Rosanna Umbach (Mariann Steegmann Institut | Kunst & Gender an der Universität Bremen) begrüßen, auf deren Mitwirken wir uns sehr freuen!

Allen Leser\*innen wünschen wir recht herzlich eine inspirierende Lektüre dieses Heftes Nr. 71.

Ines Kleesattel als Gastherausgeberin und Sigrid Adorf für die FKW-Redaktion

## EINLEITUNG //

### WITCHY WITS – SITUIERT, WIDERSPENSTIG, GEWITZT

**I. EINKREISUNG. ODER: ERÖFFNUNG** — Feministisches Hexen ist eine queere Kunst, oder genauer: sind gegendisziplinäre Künste im Plural; als *witchcrafts* verunordnen sie Kategorien von high oder low, Kunst oder Leben, idealistisch oder materialistisch, scharfer Kritik oder sanfter Spekulation. Mit Allmachtsbegehren und Ursprungszaubern haben witchy Gewitzte<sup>1)</sup> wenig am Hut; die Sinne stehen ihnen stattdessen nach wi(e)derholen, queren und kehren, nach hegen, aushecken und wiedererwecken. Feministisches Hexen übt widerspenstiges Umkehren und situiertes Vorkehren – mit oder ohne Besen<sup>2)</sup>. Nicht jedwedes Hexen ist also das Thema dieses FKW-Hefts, sondern spezifisch: Witchy Wits als lustvolle kritische Haltung; kritisch-spekulativ, affektiv affirmativ, nicht paranoid<sup>3)</sup> aber umsichtig<sup>4)</sup> aus gutem Grund.

We have to learn, as the witches did, how to cast circles that protect us from our insalubrious, infectious milieu without isolating us from the work to be done, from the concrete situations that need to be confronted. (Stengers 2018: 131)

— In partialen Verbindungen mit verkörperten Wissen<sup>5)</sup> vom Benannt-, Verfolgt-, Verletzt-worden-Sein fädeln witchy Gewitzte Hexenspiele<sup>6)</sup> quer durch Zeit; knüpfen Fadenfiguren mit jenen Frauen\*, die im frühneuzeitlichen Europa als ‚Hexen‘ verfolgt und ermordet wurden;<sup>7)</sup> bringen durchs Wi(e)derholen, Spinnen und Spellern dort Echos zum Hallen, wo in den Archiven die Stimmen der Verfolgten nur abwesend anwesend sind.<sup>8)</sup> Auch deshalb gehen Feminist\*innen verschiedener Alter statt mit historisch-belegten mit „geahnten und gedachten Hexen des 16. Jahrhunderts“ Wahlverwandtschaften ein (Haug 2003: 656). Diese erzählen von einer „unabgeholten Sehnsucht nach Befreiung“ (Bovenschen 1977: 262) und schrecken beredte Schweigen auf. Währenddessen werden Diskussionen „um die Bedeutung von Misogynie für die Hexenverfolgung“ seit den 1970er Jahren manch ernstem Wissenschaftler zu „emotional geführt“ (Dillinger 2007: 119).<sup>9)</sup> Und so gehört es in der akademischen Hexenforschung – die ohne feministischen Anstoß „kaum denkbar“ wäre – „zum Pensum seriöser Historiker“ witchy Wahlverwandtschaften faktenbasiert „zu pulverisieren“ (ebd. 120).<sup>10)</sup> Well well.

1)

Die englischsprachigen Wits lassen sich nur ungefähr ins Deutsche übersetzen. Am ehesten gelingt es vielleicht der altbackenen Gewitztheit, Ästhetisches, Ethisches und Epistemisches so zu verbinden, wie es die Wits (deutsch: ‚Sinne‘, ‚Witze‘ und ‚Verstand‘) tun. Oder eher: den Gewitztheiten, denn sie sind viele.

2)



// Abbildung 1

Martin Perscheid: Besenbenutzung.

3)

Eve K. Sedgwick (2003) empfiehlt den Kreis der als legitim geltenden kritischen Verhalten zu erweitern und fragt nach hermeneutischen Praktiken der Kritik, die nicht mehr nur von negativen Affekten wie dem „paranoiden“ Verdacht, sondern auch von positiven Affekten des Lustvollen und Reparativen getragen werden. Weshalb scheint das, was weh tut, hart ist und schonungslos eher zur ‚Wahrheit‘ qualifiziert als das, was sanft berührt, lustig oder lustvoll ist? Indem QueerTheoretiker\*innen diese gegenderten Demarkationslinien in Bewegung versetzen, fragen sie nach den performativen Effekten kritischer Theorien; danach welche Subjektivierungsweisen, (Un-)Möglichkeits-sinne und Verkörperungspraktiken mit Doing Theory einhergehen.

OR, say: To strategise method according to witchish practices might remove me from the bad theatre of academia. I must start estranged from the imperial pursuit of knowledge that sees research divinely agented to scholarship > > > I'll open up comprehension to weirded intelligences. (Pester 2019: 8)

— Im gendisziplinären Entgrenzen und verstrickten Entmeistern wird Geschichte nicht aus der Distanz rekonstruiert, sondern engagiert de/konstruiert und begeistert verhext (vgl. Benjamin 1940). Denn witchy Wits zielen nicht darauf unumstößlich zu wissen, ‚wie es denn eigentlich war‘. Vielmehr suchen sie Hexenspielfelder in konstellativen Artikulationen von Gewicht (matter-ing stories) – und der maßgeblichen Frage *welche* Konstruktionen, Fabulationen und Spekulationen *welche Effekte* zeitigen könnten; morgen, gestern, transtemporal. Relevanz statt Autorität; wichtig ist, welchen Unterschied eine Relation wann, wo, für wen womöglich macht.

What they [the witches] cultivate, as part of their craft [...], is an art of immanent attention, an empirical art about what is good or toxic – an art which our addiction to the truth has too often despised as superstition. They are pragmatic, radically pragmatic, experimenting with effects and consequences of what, as they know, is never innocuous and involves care, protections, and experience. (Stengers 2012: 7)

— Spekulieren ist ein mächtiges Handwerk, das erhebliche Risiken birgt. Es bedarf sorgsamer Umsicht dabei, „die ungeheuren Kräfte der Geschichte freimachen [zu wollen], die im ‚es war einmal‘ der klassischen historischen Erzählung eingeschläfert“ sind (Benjamin 1980: 1033). Denn das, was im „unerlöste[n] Wunsch- und Sehnsuchtsreservoir“ von Geschichten, Mythen und Bildern schlummert, ist „für alle Zwecke ausbeutbar“ (Bovenschen 1977: 303) – auch für völkische, rassistische, gewaltig essentialistische.<sup>11)</sup> Vorsicht lassen die witchy Gewitzten deshalb gegenüber Wurzeln, Ursprüngen, Erst- und Letztbegründungen walten. Denn die erstarren, werden meisterlich und nicht selten brutal.

— Dass hexendes Wirken leicht in heikle Nähe zu Verschwörungsmymen gelangen kann, thematisiert hier im Heft Katja Lell. Wie ein Videoessay hexend zu wirken vermag, fragt sie in Bezug auf Chloé Galibert-Laînés *Watching the Pain of Others* (2019). Lell diskutiert darüber das Phänomen ästhetischer Ansteckung durch Bilder und

4)

Umsicht und Spekulation werden von Isabelle Stengers als etymologisch aufeinander verweisende Momente einer „Kunst der Aufmerksamkeit“ gedacht. Stengers stellt die Figuration der Spekulator\*in vor als „the one who observes, watches, cultivates the signs of change in the situation, opening themselves to what, in this situation, might be of importance“ (Debaise/Stengers 2017: 18f.). Das Mögliche meint dabei nicht das Wahrscheinliche, wie Stengers mit Gilles Deleuze und Gottfried Wilhelm Leibniz betont, sondern das Potenzielle, Latente, (Noch-)Nicht-Realisierte. Im Sinne Walter Benjamins ist die Aufmerksamkeit der Spekulator\*in fürs Nebensächliche, „die Lumpen, den Abfall“ (Benjamin 1982: 574) auch geschichtspolitisch relevant; Bedingung dafür, verunmöglichte Möglichkeiten im Aktualisieren zu retten.

5)

„Situated Knowledges“ (Haraway 1988) sind aufgrund ihrer Partialität und Verwiesenheit auf andere im Plural zu denken – ein Plural von Wissen, den der Duden verleugnet.

6)

Leider haben sich Karin Harrasser und Donna Haraway dagegen entschieden in der deutschen Übersetzung von *Staying with the Trouble* (2016) „string figures“ mit Hexenspielen zu übersetzen, wie die Fadenspiele im Deutschen auch heißen (so Harrasser in einer „kommentierten Fußnotenlesung“ von *Unruhig Bleiben* an der Leuphana Universität am 29.06.2021). Aber weder die eine noch die andere wären wohl dagegen, dass ich hier von Hexenspielen spreche und diese im Harawayschen Sinne als eine ästhetisch-performative Praxis des Weitergebens, Empfangens, Verbindens und responsiven Musterfindens verstehe (ebd.: 23). Oder doch? → Siehe Fußnote 12. Chantal Küng macht in ihrer künstlerischen Forschung zu Doris Stauffer das Hexenspielen zum geschichtspolitisch-vermittlungspraktischen Verfahren. [Abb. 2]

Blicke und wie sie ihr eigenes Angesteckt-Werden in heikle Ambivalenzen verstrickt.

— Feministisches Hexen übt im Trüben beunruhigt, gewagt und verletzlich zu bleiben, weil mit vollem Durchblick auf der richtigen Seite zu stehen „wahrhaft phantastisch, verzerrt und deshalb irrational“ ist (Haraway 1988: 85).

The tangles are necessary to effective critical practice. Let me name this knot [...] a practice of critical theory as cat's cradle games [Hexenspiele]. This is a game for inquiring into all the oddly configured categories clumsily called things like science, gender, race, class, nation or discipline. It is a game that requires heterogenous players, who cannot all be members of any one category, no matter how mobile and inclusive the category seems to be to those inside it. [...] As soon as possession enters the game, the string figures freeze into a lying pattern. (Haraway 1994: 69)<sup>12)</sup>

— Während faschistischer und rechter Zauber mit keltischen und germanischen ‚Hexen‘, alternativen Fakten oder deutscher Märchenwald-Ökologie das auratisch Echte, Wahre und Reine beschwört, hexen witchy Wits explizit dirty und anti-naturalistisch verquer. Feministisches Hexen ist weder originär noch natürlich, ist ‚immer schon‘ sekundär, reparativ und nachträglich.

Der Mythos verliert seine starre Form, in der er die Philologie beschäftigt. Er wird nicht erneuert, er verliert vielmehr seinen Charakter als ‚entpolitisierte Aussage‘ (Roland Barthes) [...] und nur zum Schein entsteht ein neuer Mythos. (Bovenschen 1977: 268f.)

— Zur Einstimmung in diesem Sinne eröffnet ein Spell von Kim de l'Horizon die Sektion der Artikel in diesem FKW-Heft. De l'Horizons *Betruf gegen die Demons des Goldes* verqueert mythische „Superduperkräfte“ aus schweizerischer Situierung heraus. Post-humanistisch, borstig und sexy zieht Kim einen Bannkreis gegen Männerbünde, Karriereleitern und das subjektivierende Wirken beängstigender Mythen.

A spell is a story we tell ourselves that shapes our emotional and psychic world. [...] The counterspell is simple: tell a different story. [...] Act ‚as if‘. (Starhawk 2002: 155)



// Abbildung 2

Teilnehmer\*innen eines von Chantal Küng und Mara Züst 2018 veranstalteten Performance-Workshop aktivieren feministische Geschichte(n), indem sie sich mit Dokumenten aus dem Archiv Doris Stauffers verwickeln. Vgl. dazu Katharina Brandis Beitrag in diesem Heft; zu Stauffer weiter unten im Text.

7)

Zwar wurden auch Männer der Hexerei angeklagt, doch die „überwiegende Mehrzahl der Hexenprozessopfer war weiblich“ (Dillinger 2018: 118; vgl. auch Opitz 2003: 673). Dass gerade die gendernde Konzentration des Hexereiverdachts auf Frauen\* weniger eine Verirrung des sog. ‚finsternen‘ Mittelalters war, sondern vielmehr eine Erscheinung der Frühen Neuzeit, wurde vielfach dargelegt (vgl. z.B. Behringer 2000: 35).

8)

„It is a history of an unrecoverable past; it is a narrative of what might have been or could have been; it is a history written with and against the archive [...] attending to and recruiting the past for the sake of the living“ (Hartman 2008: 12, 14).

9)

Kein Wunder, denn diese „Form der situativen Aneignung von Vergangenheit unterscheidet sich qualitativ von der wissenschaftlich-archivarischen [...]. In ihr vermischen sich Elemente historischer und sozialer Phantasie, die für das Untergrunddasein verbotener Bilder sensibel sind; sie ist anarchisch, aufsässig im Verzicht auf Chronologie und historische Sorgfalt. (Bovenschen 1977: 261f.) Ich möchte hier ergänzen, dass *Sorgfalt* – als Response-Ability und der differenzierenden Frage nach Effekten – beim hexenspielerischen Verzicht auf chrono- bzw. fortschrittslogische Distanzierung durchaus eine wichtige Rolle spielt.



## II. EINE ART GENEALOGIE. ODER: WIE DER HAMMER FLIEGEN LERNT

\_\_\_\_\_ Eine Genealogie feministischer Hexenkünste hätte wie so viele queere Geschichte(n) zunächst vom Verleumden und Maledeien zu erzählen, von bösen Spells und furchtbaren Sprüchen mit tödlichen Wirkungen, die fruchtbareres Counterspelling erst als Antwort hervorbringen würden. Eine Genealogie der Hexenkünste hätte den *Malleus Maleficarum* (1486) wi(e)derzulesen; den von Inquisitor Heinrich Kramer (1430-1505) verfassten Schadenszauber, der mit wortgewaltigem Brimborium aus zehntausenden Frauen\* ‚Hexen‘ machte.

\_\_\_\_\_ Zwar kursierten schon vor dem *Hexenhammer* einige Hexenpamphlete in Gebieten der heutigen Schweiz. Doch neben seiner durch den Buchdruck (und das ‚internationale‘ Latein) befeuerten Auflagenstärke, ist die „auffälligste Besonderheit des ‚Hexenhammers‘ gegenüber seinen Vorläufern [...] die Zuspitzung auf Frauen.“

Anhand umfangreicher Exkurse, die freilich fast durchweg eine Ausbeute aus älterer frauenfeindlicher Literatur darstellen, arbeitet der Autor des Hexenhammers die besondere Anfälligkeit des weiblichen Geschlechts für die Anfechtungen des Teufels heraus. Und er tut dies mit derartiger Intensität und so vielen Wiederholungen, dass man darin ein besonderes Anliegen des Autors erkennen muss. Es ist kein Zufall, sondern Programm, wenn im Titel des Werkes allein die weibliche Form (*maleficarum*) verwendet wird. Speziell auf die Frauen zielt dieser Hammer (*malleus*). (Behringer/Jerouscheck 2003: 20)

\_\_\_\_\_ Deshalb ist es weder Zufall noch Naivität, wenn Feminist\*innen späterer Generationen mit ebendiesem Hammer spekulieren und frech verkünden „Ich bin eine Hexe“ (z.B. Starhawk 1982, Stauffer 1988). Zwar wurde den hexenden Feminist\*innen vorgeworfen, sie gingen naiv genau dem auf den Leim, „was der ‚Hexenhammer‘ den Frauen in aggressiver Absicht nachsagt“, wenn sie ins Positive verkehrt jene Kräfte für sich reklamieren, um die der Malleus seine Anklagen spinnt (Unverhau 1986: 74). Doch Counterspelling hext responsiv. Umgekehrt eingesetzt lernt der Hammer fliegen und das Master Tool<sup>13)</sup> bleibt nicht, was es einmal war.

Magic is the art of turning negatives into positives, of spinning straw into gold. (Starhawk 1982: 99)

10)

Johannes Dillinger bezieht sich hier u.a. auf Widerlegungen von Barbara Ehrenreichs und Deirdre Englishs Buch *Witches Midwives & Nurses* (1973). Dessen einflussreiche These, dass sich die Hexenverfolgung im Interesse der männlich institutionalisierten modernen Medizin v.a. gegen heilkundige Frauen und Hebammen gerichtet habe, gilt geschichtswissenschaftlich als widerlegt (z.B. Larner 1981, Voltmer 2005). Abgesehen davon aber bleibt die selbstermächtigende Rolle, welche die spekulative Hexenverwandtschaft für die Frauengesundheitsbewegung in den 1970er Jahren hatte, unbenommen (siehe weiter unten im Text). Angesichts der Aufmerksamkeit, die der *Hexenhammer* – der bis in die 1970er eine der wenigen Quellen der Hexenforschung war – insbesondere „hexenden Hebammen“ widmet, ist die verquerende Aneignung dieses Klischees zudem durchaus sinnfälliger.

11)

Deutsche neuheidnische ‚Hexen‘ wie Mathilde Ludendorff (1877–1966) oder die völkische ‚Feministin‘ Friederike Müller-Reimerdes interpretierten die Hexenverfolgung antisemitisch-verschwörungstheoretisch als ein Pogrom an ‚nordischen‘ Frauen, das durch „jüdische Denkart, liberalistische Entwurzelung und art- und rassefremde Seelen- und Geistesgesetze“ befördert worden sei (zit. n. Behringer 2000: 95). In der Neuen Rechten wie auch im Nationalsozialismus finden sich Hexenaffirmationen, die Hexen zu germanischen Widerstandskämpferinnen und verfolgten Trägerinnen eines „nordischen Rasseerbgutes“ stilisieren (ebd.). Deutsch-nationalistischen Zusammenhängen entstammt auch die populäre Fastnachtshexe mit Hakennase, Kopftuch und Besen, wie sie insbesondere in der schwäbisch-alemannischen Fasnacht als Offenburger Hexe ‚Tradition‘ hat – und die in dieser Form erst 1933 erfunden wurde. Das für sie maßgebliche Bild der Hexe als Kräuterhexe und weiser Alten entstammt weder dem Mittelalter noch der Frühen Neuzeit, sondern vor allem der Romantik und der Feder Jakob Grimms (1785-1863). Zugleich fließen sowohl in die Grimmsche als auch bereits die Kramersche Hexenvorstellung ältere und v.a. antisemitische Stereotypisierungen ein.

If there is an art, and not just a capacity, this is because it is a matter of learning and cultivating, that is to say, making ourselves pay attention. (Stengers 2009: 62)

— Matilda Joslyn Gage (1826-1898) gilt als eine der Ersten, die sich selbstermächtigend Hexe nannte. Die Autorin und Aktivistin engagierte sich für die für die Rechte von Frauen\*, Sklav\*innen und First Nations; plädierte für zivilen Ungehorsam und feministische Kollektivwirtschaft; schlug vor von indigenen Lebensweisen zu lernen; war Mitbegründerin der US-amerikanischen Woman Suffrage Association und verhalf Sklav\*innen aktiv zur Flucht. In ihrem Buch *Woman, Church and State* (1893) zeichnet Gage nach, inwiefern Staat und Kirche auf patriarchaler Gewalt fußen, wobei sie die Geschichte der Hexenverfolgung diskutiert und in interkulturellen Vergleichen Spiritualität und Politik zusammendenkt. Gages Schwiegersohn, Lyman Frank Baum, war von ihr inspiriert als er *The Wonderful Wizard of Oz* (1900) eine good Witch einschrieb, deren Figur den üblichen Hexendiffamierungen widersprach. Als Glinda sollte diese in Victor Flemmings Musicalfilm (1939) Berühmtheit erlangen; in rosa Glitzer zur Begeisterung von Gays und Queers „Come Out, Come Out Wherever You Are“ singen; das Ende der „Wicked Old Witch“ verkünden und damit den Auftakt für „Ding-Dong! The Witch is Dead“ geben – jenem Song, der 2013 in den Charts wiederkehrte, reanimiert vom Tod Margret Thatchers, der Mutter von T.I.N.A.<sup>14)</sup> Siehe mehr dazu weiter unten.

— Ohne solches Wiederkehren und ohne ihre Inspiration durch Gages intersektionalen Aktivismus avant la lettre, liefe die glitzernde Glinda womöglich Gefahr ein unterkomplexes Bild vom Hexen zu zeichnen. Denn feministisches Counterspelling meint kein Pinkwashing, das Hexen nur leuchtend, reinlich und freundlich, nicht aber listig, schmutzig und wütend vorstellt. Die Donne in Rivolta, die 1977 in Rom „Tremate, tremate, le streghe son tornate!“ [Zittert, zittert, die Hexen sind zurück!] rufend für Abtreibungsrechte protestieren, machen das ebenso deutlich wie die Hit-and-Run-Guerilla-Performance-Aktivist\*innen, die sich seit dem *Wall Street Hex* 1968 in wechselnden Konstellationen zu W.I.T.C.H. bekennen – und dies u.a. als „Woman’s International Terrorist Conspiracy from Hell“ ausbuchstabieren (vgl. W.I.T.C.H. 1968, dazu Brownmiller 1999).

— Mit einer Woman from Hell formuliert auch Sofia Bempeza einen kämpferisch-wütenden Spell – als Poster-Edition für dieses FKW-Heft. In Bezug auf den Abbau des Gesundheitssystems im Griechenland unter Coronabedingungen, aber auch

12)

Womöglich besteht eine Kontinuität zwischen dem Umstand, dass Haraway die „cat’s cradle games“ oder „string figures“ lieber nicht mit Hexenspielen übersetzt wissen wollte (→ Fußnote 6), und dem vielzitierten Schluss des *Cyborg Manifesto* (1985). „Though both are bound in the spiral dance, I would rather be a cyborg than a goddess“ ist wohl ein direkter, obgleich unausgewiesener Seitenhieb auf Starhawk (als Autorin von *The Spiral Dance*, 1979) und deren politisch-spirituelle Hexenkunst (die ökologische Wirkungsgefüge auch „Goddess“ nennt). Zu Nähen und Distanzen zwischen Haraway und Starhawk vgl. Haran 2019; zu Starhawk siehe weiter unten im Text (→ Fußnote 25).

// Abbildung 3

Eine Glinda auf der Pride Parade London 2009.



010

darüber hinaus, aktiviert Bempeza Wut<sup>15)</sup>, Schmerz und Rache-  
gelüste in einer Ver/Wünschung für „evil girls gegen white colar  
crimes“ von mitleidslosen Autoritäten.

We must also descend into fear, into terror, into despair it-  
self. The confrontation must be more than intellectual. [...] For  
anger is energy [...]. It gives us the strength to meet the  
danger. (Starhawk 1982: 66)<sup>16)</sup>

— An der University of Chicago verwünschten W.I.T.C.H.es aus  
dem Umfeld des *Jane*-Collective 1969 den weißen männlichen  
Kanon, der all ihr akademisches Wissen beherrschte: „Knowledge  
is power through which you control our minds, our spirit, our bod-  
ies, our soul. HEX!“ (vgl. Dore 2014) Bei dieser Gelegenheit foto-  
grafierte Jo Freeman jene bezaubernde Hexe, die auf dem FKW-  
Cover zu sehen ist. [Abb. 4] Womöglich zeigt das Foto Heather  
Booth, die *Jane* als Abortion Counseling Service of Women’s Liber-  
ation initiierte. Geschätzte 11.000 klandestine Schwangerschafts-  
abbrüche unternahm *Jane* 1969–73 – bis der U.S. Supreme Court  
mit dem jüngst revidierten *Roe versus Wade*-Entscheid Schwanger-  
schaftsabbrüche grundsätzlich legalisierte.

— Die im Untergrund frauengesundheitlich Engagierten zogen  
mit Consciousness-Raising Gruppen mitunter differenz-  
feministische Bannkreise gegenüber machoidem Revolutionsge-  
baren, patriarchal-medizinischer Autorität oder rein männlich ge-  
führten Debatten zur Pille und deren Nebenwirkungen.  
Wenn die witchy Gewitzten dabei Streitfreudigkeit und  
Körperwissen und sinnliche Lüste als ‚weibliche‘ Kompe-  
tenzen affirmieren und sich zänkisch heilende Hexen-Ur-  
ahn\*innen an die Seite fabulierten, dann hexen sie re-  
sponsiv mit dem Hammer.

How people have bitched, expounded and snig-  
gered about the womens’ groups in the 1970s who  
learned that it was sometimes necessary for them  
to meet together ‚without men‘! They were called  
,witches‘, and it was an insult, but in fact in their  
groups they accomplished the first gesture of  
witches, without first naming it as such: the cast-  
ing of the circle, the creation of the protective space  
necessary to the practice of that which exposes, of  
what puts at risk in order to transform. (Pignarre/  
Stengers 2011: 131f.)

13)

Feministische Hexen agieren folglich mit  
einer „affirmativen Sabotage“ im Sinne  
Gayatri Spivaks: einer widerständigen  
Aneignung dominanter Denkwerkzeuge in  
dekolonialer oder gegen-hegemonialer  
Absicht; „the deliberate ruining of the  
master’s machine from the inside. The  
idea is of entering the discourse that you  
are criticising fully, so that you can turn it  
around from inside because the only way  
you can sabotage something is when you  
are working intimately with it.“ (Spivak  
2014) Spivak antwortet damit auf Audre  
Lorde Ausspruch „[T]he master’s tools  
will never dismantle the master’s house.  
They may allow us temporarily to beat him  
at his own game, but they will never  
enable us to bring about genuine change.“  
(Lorde 1984: 112) Wichtig ist dabei  
mitzudenken, dass affirmative Sabotage  
keine „standardisierte Widerstands-  
strategie“ ist und ihre Möglichkeiten  
Machteffekte zu rekonfigurieren stets  
„kontext und akteurinnenspezifisch“ sind  
(Dhawan 2014).

// Abbildung 4

Fotografie von Jo Freeman, 1969.



011

—— Uralte, Verunglimpfungen und hexendiffamierendes Spelling in Wort und Bild<sup>17)</sup> haben schmerzliche Spuren „im weiblichen Möglichkeitssinn“ hinterlassen (Federici 2004: 130). Und genau hier setzt feministisches Hexen als reparative Kunst ein: Hexenhämmerliche Zuschreibungen wi(e)derholend transformiert es deren Kräfte, nutzt sie zur Reparatur und zu unmöglichem Fliegen.

Es handelt sich gleichsam um eine mimetische Annäherung an die Geschichte im Medium mythologischer Suggestion, wenn sich die Frauen bei ihren Aktionen und Festen als Hexen verkleiden. Sie hexen gewissermaßen. Die antifeministische Geschlechtsmetaphysik hat die magisch-dämonischen Potentiale so lange beschworen, bis diese auf sie zurückschlügen. (Bovenschen 1977: 264f.)

—— So hexen die witchy Gewitzten zugleich historisch-kritisch und solidarisch-transformativ; quer durch die Zeit in „Temporal Drag“ (Freeman 2010: 63), durch Wiederholung mit Differenz. Transtemporal engagiert kehrt kehrendes Hexen sorgsam „die Möglichkeit des Widerstands, die der historischen Hexe versagt war“ (Bovenschen 1977: 265), hervor. Seine Care-Kehr-Poetik kräftigt geschundene Möglichkeitssinne. Der Hammer lernt fliegen, wird Hexengerät, vom Herrschafts- und Urteilsprügel zum Mittel der Wahl und von Befreiung. Befreiung, wohlgemerkt, nicht Freiheit, denn hexen lässt sich nur relational. Hexen ist Ver-/Lernen und Üben, nicht Ziel, sondern Weg oder Flug. Oder nochmals anders gesagt: Hexen = Kehren = andauernde Re-Produktionsarbeit, bei der kein Besenstrich dem anderen gleicht und weder das zu Kehrende, noch das Kehrmittel, noch die Kehrkraft je unverändert bleibt.

—— Ein gegenwartskünstlerisches Kehren herrschaftslogisch besetzter Technologien und Devices untersucht Magdalena Götz hier in diesem FKW-Heft. Aus medientheoretischer Perspektive widmet sie sich einer Performance der „Weltheilungshexe“ Protektorama („fed and cared for by Johannes Paul Raether“), die in mehrals-menschlichen Gefügen wirkt, und diskutiert diese mit Sara Ahmed und Lauren Berlant als ein „affektives Infrastrukturieren“, das queere Re/Orientierungen vorstellbar macht.

—— Dass Carework, Verbünden, Verkörpern und Streiten den Frauen\* nicht ‚von Natur aus‘ zufällt, sondern gepflegt, geübt und gelernt werden will, davon zeugen Handbücher wie *Our Bodies, Ourselves* (1970) des Boston Women’s Health Book Collective oder

14)

Thatchers wirtschaftsliberaler Slogan „There is no Alternative“ wurde als TINA-Prinzip zum politischen Schlagwort. 2010 gewann es, nach Angelas Merkels Aktualisierung im Zuge der Weltfinanzkrise, als „alternativlos“ den Titel *Unwort des Jahres*.

15)

Zu den transformativen Potenzialen von „Schwarzer Wut“ in einer rassistischen Gesellschaft, deren Rassismen auch zwischen Feminist\*innen fortwirken vgl. Lorde 1981.

16)

Mihaela Drăgan (\*1986) pflegt Wut in Performances, Filmen und Spells als heilende Praxis eines Roma Futurismus, der intergenerationelles Trauma, traditionelle Roma-Wahrsagetechniken und multimediale Techno-Witchcraft amalgamiert. Die Künstlerin kollaboriert in Bukarest mit erfolgreichen Berufshexen, verflucht Faschist\*innen, Antiziganist\*innen, Rassist\*innen und fragt das Kulturpublikum in Berlin, Venedig oder online konfrontativ: „Do you remember how you made fun of our magical practices? [...] And now it's our turn to make fun of your pathetic need to integrate us into your so-called civilized European society and to align us with the present. [...] Who cares about the present, when we're actually futuring and we've always been futuring?“ Vgl. Drăgans *Roma Futurism – The Witch's Seed* (2021) bei SAVVY Contemporary, <https://vimeo.com/642055633> (07.08.2022).

das von den rasenden Höllenweiber publizierte *Hexengeflüster* (1974). Mit Letzterem unternimmt Pascale Schreibmüller hier im Heft ein aktualisierendes Wiederlesen und Weiterflüstern (anstelle einer klassischen Review). Mit einer assoziativen Erzählung bringt Schreibmüller das *Hexengeflüster* in Resonanzen mit frauengesundheitlicher Selbstuntersuchung heute und der jüngeren Geschichte feministischer Räume in Zürich.

— Im Zürich der späten 1970er Jahre setzte sich die Künstlerin Doris Stauffer (1934-2017) für feministisches Ver/Lernen und einem Kultivieren von witchy Wits ein. In *Hexenkursen* betrieb sie mit Studentinnen gemeinsam ästhetische Forschung zu patriarchalen Wissens- und Medienkulturen, gegenderter (Selbst)Wahrnehmung, der Kombinatorik von Kinder, Kunst, Küche und kollektiver Kreativität.

— Stauffers Experimentierfeld waren verkörpert-sinnliche Wissen und spekulative Verkörperungen, quer zu Scheidung von Kopf- und Handarbeit, Kunst und Vermittlung oder Werk und Prozess. Wie sich Stauffers Hexen zwischen künstlerischer, pädagogischer und aktivistischer Praxis verspannt, macht hier im Heft Katharina Brandl zum Thema, die nach Gründen für die Anziehungskraft von Hexen auf Kunst, Feminismus und Aktivismus fragt. Mit Silvia Bovenschen und Silvia Federici diskutiert sie, inwiefern die Hexe zur antikapitalistischen Widerstandsfigur ebenso wie intergenerationellen Mittlerin taugt und wie die Wirkmacht von Spells sprechakttheoretisch erklärt werden kann.

— Stauffers *Hexenkurse* waren Frauen\*werkstatt, Gruppenprozess und ästhetische Forschung, transdisziplinär und entgrenzt, im Versuch, Kunst von Autorschaft, Genie- und Werkkult zu befreien. Daran, dass *Witchcraft* keine autonome, ‚hohe‘ Kunst meint, ist zu erinnern, wenn „The Rise of the L.A. Art Witch“ (Yates Garcia 2016) nahelegt, dass sich im Gegenwartskunsthfeld selbst das Hexen profitabel verkauft. Feministisches Hexen unterläuft konkurrenzorientierte Verwertung, weil es übers „Ich bin eine Hexe“-Behaupten hinaus kollektiv verkörpert-verkörpernde Praxis ist; ko-konstitutive Hervorbringung in Begegnung, Resonanz und Differenz.<sup>18)</sup> Wenn witchy Gewitzte



// Abbildung 6

Foto aus Doris Stauffers *Hexenkurs* (1978), „Aufgabenstellung unbekannt“ (Koller/Züst 2015: 147).

responsiv hexen, geht es darum Verantwortlichkeit zu ver/lernen: Response-Ability ruft im feministischen Hexen keine exzeptionellen Individualsubjekte auf, sondern vielmehr gemeinsam-geteilte Aufmerksamkeiten in Ko-Kreation, Polyphonie und Dissonanz.

—— Wunderbar deutlich machen das die Zürcher Wellenhexen, deren politische Ästhetik Anna Bromley hier im Heft vorstellt. Das klandestine Frauen\*radiokollektiv strahlte 1976–79 wöchentlich feministische Radiosendungen aus. Bromley diskutiert, wie wichtig Kollaboration, Anonymität und Dysfunktionalität für deren „Hexerei auf dem Sender“ ist, und wie diese als Gegenzauber gegen identitäre Heldengeschichten zu uns ins Heute zurückstrahlt; „nicht Fortschritt sondern Aktualisierung“ (Benjamin 1982: 574).

**III. AUSHECKEN. ODER: UNDOING MASTERY** —— Es waren einmal die Allmenden und Commons, gemeinschaftlich zur Subsistenz kultiviertes Land. Die brachte das fortschrittliche Gebieten (und mit ihm „die ursprüngliche Akkumulation“) unter territoriale Gewalt; vor allem in den weltweiten Kolonien, aber auch in Europa. Zugunsten des Profitwachstums Weniger sahen sich Viele durch die Erfindung von Privateigentum und Einhegung ihrer natürlichen Lebensgrundlagen beraubt. Auch hieraus erwuchs eine spezifische Hexenkunst: jene des *Ausheckens*. Und die ging so: Um die eingehetzten Felder der frisch privatisierten Allmenden wurden Zäune gezogen und Hecken gepflanzt. Vom späten 15. bis ins 18. Jahrhundert engagierten sich, vor allem in England, Aktivist\*innen durchs Ausreißen dieser Zäune und Hecken; im wütenden Widerstand gegen die ein- und ausschließende Ökonomie der Neuen Zeit. Hexen kommt vom mittelhochdeutschen *hecse* (oder altenglischen *hægtesse*), was sich wiederum vom Hag (oder *hæg*), d.h. der Hecke, Einhegung oder Einzäunung herleitet. In der re bzw. gegen-appropriativen Hexenkunst des aktivistischen Ausheckens spielten vielerorts Frauen\* eine tragende Rolle, was Federici (2004: 90ff.) damit begründet, dass besonders ihnen durch das Ende der Subsistenzwirtschaft und der aufkommenden vergeschlechtlichten Lohnarbeit ein Elend neuen Ausmaßes drohte.

—— Aus kapitalisierter Landwirtschaft, Hexenfiguren und Geschichte der Frauen\*bewegung knüpfen Angela Anderson und Ana Hoffner-ex\*Prvulovic hier im Heft ein essayistisches Fadengeflecht. Dieses situiert sich in Innsbruck, wo Heinrich Kramer 1485 wirkte und sich seit 1931 an einem Stadtwanderweg die „Hexenkuchl“ findet, eine Höhle mit Hexenfiguren nach Grimmscher Manier. Durch die hier anwesende Abwesenheit historisch als ‚Hexen‘ Verfolgter verspannen Anderson und Hoffner-ex\*Prvulovic

17)

Hexenhämmerliche Beschwörungskunst wurde nicht nur in Worten und Sprüchen, sondern auch mit bildkünstlerischen Diffamierungen praktiziert. Prominentes Beispiel dessen sind die Stiche Hans Baldung Griens (1484–1554). Baldungs Hexenbilder zeichnen sich durch eine damals neuartige Sexualisierung und Konzentration auf weibliche Nacktheit aus. Sigrid Schade (1983) argumentiert, dass sie damit eine starke Suggestionskraft ausübten und so erheblich zur Verbreitung von Hexendiffamierung beitrugen.



// Abbildung 5

In Veronika Eberharts Video *9 is 1 and 10 is none* (2017) reaktivieren retro-futuristische Performer\*innen Baldungs *Neujahrsgruß mit drei Hexen* (1514) verquer in einer stillgelegten Werkstatt.

18)

Entscheidend für die Potenzen (m)eines „Ich bin eine Hexe“-Sagens bleibt die je spezifische Situation: Wo findet es wie und wann in welchen Zusammenhängen statt?

Fäden zwischen der Geschichte feministischer Kämpfe in Österreich und einer Problematisierung von neokolonialen Agrarproduktionsbedingungen in Tirol heute.

— Weil Hexen zu den *materiell*-semiotischen Künsten gehört, erzählt die Story vom fliegenden Hammer höchstens eine halbe Hexengenealogie. Auch Kramers *Malleus* wirkte nicht allein Kraft seines Wortes, sondern in einem mehrdimensionalen Interessensgefüge, das zwar noch kirchlich, aber nicht mehr tief mittelalterlich war. Am Horizont ging bereits die imperiale Sonne des Westens auf; und über die Welt brach die „Kleine Eiszeit“<sup>19)</sup> herein.

— Hexenverdächtigungen, -foltern und -morde hatten ihren Höhepunkt in der Frühen Neuzeit. Vor allem im Mitteleuropa des 16. und 17. Jahrhunderts machten christliche Inquisitoren und weltliche Richter ‚Hexen‘ für Fruchtbarkeitsschäden, Missernten und Wetterumschwünge verantwortlich, die vom damaligen Klimawandel mitbedingt waren. Zeitgleich breitete sich das „Programm“ einer umfassenden „Entzauberung der Welt“ aus, das im Sinn „fortschreitenden Denkens das Ziel verfolgt, von den Menschen die Furcht zu nehmen und sie als Herren einzusetzen“ (Adorno/Horkheimer 1944: 19). Zur Herrschaft bestimmt wurde ‚der Mensch‘ helle, d.h. vernunftbegabt, europäisch, männlich-bürgerlich, weiß. Seine Erhellung trat an die Stelle des ‚Dunklen‘<sup>20)</sup>, das fortan ‚Aberglaube‘, ‚Hexerei‘ oder ‚Barbarei‘<sup>21)</sup> hieß. Demgegenüber erlaubten Systematik, Methode und identifizierendes Denken ein „Wissen, das Macht ist“, da es „über die entzauberte Natur [zu] gebieten“ und sie profitabel zu nutzen weiß (ebd.: 20). Die Welt erstrahlte im Licht des aufklärenden Verstandes, der sie – die bislang Belebte – als passive Ressource rekonzeptualisierte und ein Subjekt instituierte, das disziplinierendes Wissen als „Gewalt gegen Objekt“ kultivierte (ebd.).<sup>22)</sup> Mit System und Methode schmiedete moderne Wissenschaft ihr Master Tool „als allgemeines Werkzeug, das zur Verfertigung aller andern Werkzeuge taugt, starr zweckgerichtet, verhängnisvoll“ (ebd.: 47) – auch nach dem Vorbild von Hexenprozessen. Explizit empfahl Francis Bacon (1561–1626) der Wissenschaft von der Inquisition zu lernen, wie die Natur zur Preisgabe ihrer Geheimnisse durch „Tortur“ und unbeirrbares „Eindringen“ zu zwingen sei. (Bacon 1605: 177; ders. 1620: 81) Feministisches Hexen fällt folglich nicht ‚hinter Aufklärung zurück‘, sondern ist vielmehr Entgegnung auf deren Gewalt.

— Hier im Heft diskutiert Susanne Witzgall Rachel Roses Videoarbeit *Will-o-Wisp* (2018) als eine Hexenkomposition, deren Ästhetiken des Zusammenführens, Auffächerns und Synchronisierens die modernen Prinzipien von trennendem Denken und Fortschrittslogik

19)

Wolfgang Behringer (2000: 47f.) betont den Zusammenhang zwischen Hexenverfolgung und der Kälteperiode, die in Europa ab dem 15. und v.a. im 16. und 17. Jhd. zu massiven Missernten und Teuerungen führten.



// Abbildung 7

Holzchnitt, ca. 1489: Hexen brauen angeblich Hagelunwetter.

20)

„Beware of organizations that proclaim their devotion to the light without embracing, bowing to the dark; for when they idealize half the world they must devalue the rest.“ (Starhawk 1982: 21)

21)

Federici (2004: 271ff.) betont ikonographische und thematische Parallelen zwischen frühneuzeitlichen Bildern des europäischen Hexen-, ‚Sabbats‘ und kolonialen Darstellungen von indigener Lebensweisen. Ab Mitte des 16. Jhds. dienten den europäischen Kolonisatoren Imaginationen von ‚barbarischen‘ Orgien, Kannibalismus, Teufelsverehrung und Rauschgiftkonsum als Legitimation für die Ausbeutung und Ermordung von Indigenen in den amerikanischen Kolonien.

22)

Diese „Gewalt gegen Objekt“ ist nicht nur als rationalistische Abstraktion und epistemische Distanzierung zu denken, sondern verbunden damit auch als die Verobjektivierung und Veränderung, die nicht-weiße Menschen zum ‚Gegenstand‘ von ‚Entdeckung‘ und aus Sklav\*innen ‚Frachtgut‘ machte. Vgl. dazu Wynter 2015.

durchkreuzen. Mit der Philosophin Stengers, dem Religionswissenschaftler Sørensen und der Anthropologin und Magierin Greenwood versteht Witzgall „magisches Denken“ als ein ökologisches „Handwerk der Gefüge“, das Aufmerksamkeiten transformiert – nicht konträr, sondern komplementär zum Logisch-Analytischen.

Referring to an ecological question means referring to a question of encounters and connections [...] between what has come into existence and the many differences it can make to the many other existences with which it is connected. [...] If productions of subjectivity cannot be disentangled from their milieu, ecology proposes that we do not think in terms of determination but in terms of entangling speculative questions. [...] But the question of the milieu is also addressed to the ‚academic milieu‘, that is also to the milieu I belong to, when writing this text. (Stengers 2008: 49)

—— Stengers ist es zu verdanken, dass Starhawk (\*1951), Ökofeministin und neopagane Hexe, akademisch zitierfähig zu werden beginnt. Die witchy gewitzte Frage ist nun, wie wir Akademiker\*innen es schaffen, Hexen nicht bloß zu zitieren, sondern mit ihnen den Verlust zu ver/lernen,<sup>23)</sup> den uns schreibendes Disziplinieren und Konkurrenzieren einbringt. Was könnten kritische Wissenschaftler\*innen mit schmutzig verstrickten witchy Wits tun?<sup>24)</sup>

—— Mit einer Unzahl kreativ-störender Interventionen brachten ökofeministische Hexen und zehntausende weitere Kapitalismuskritiker\*innen 1999 das WTO-Ministertreffen in Seattle zum Abbruch. Kollektiv antworteten sie auf den Thatcherschen Spell „There is no Alternative“ mit einem gemeinsam-geteilten „Another World is possible!“ (vgl. Starhawk 2002; Pignarre/Stengers 2011) – einem potenten Counterspell, der mehr kann als nur Wortumkehrungstransformation. Ohne den Blick von den weltweiten Verheerungen abzuwenden, durchbricht sein „reparative reading“ (Sedgwick 2003) den globalisierten „Bann“, der „alles verhext“ und ohnmächtig macht (Adorno/Horkheimer 1956: 41).

We'll break the spells that bind us. [...] It takes our willingness to act from vision, not from fear, to risk hoping, to dare to act for what we love. (Starhawk 2002: 158)

And as you learn the magic, learn to believe it  
Don't be ‚surprised‘ when it works, you undercut  
your power. (di Prima 1971: 59)

23)

Ver/Lernen heißt, „sich lehrend und lernend mit den Machtverhältnissen im Hinblick auf ihre Veränderung auseinander zu setzen“ (Sternfeld 2014: 14f.). Angesichts des andauernden Fortwirkens von „epistemischer Gewalt“ argumentiert Spivak dafür, Ver/Lernen zum entscheidenden Moment kritischer Wissenspraxis zu machen. Dabei ist die Anerkennung von perspektivischer Partialität entscheidend, was Spivak (1996: 4) mit der Formulierung „unlearning one's privilege as one's loss“ fasst.

24)

„What does knowledge *do* – the pursuit of it, the having and exposing of it, the receiving again of knowledge of what one already knows? *How* [...] is knowledge performative, and how best does one move among its causes and effects?“ (Sedgwick 2003: 124). → Fußnote 3.



— Inspiriert von den hexenden Antiglobalisierungsprotesten argumentiert Stengers, es sei zu engsinzig von Marx gewesen, Kapitalismuskritik zur „positiven Wissenschaft“ machen zu wollen. Eine Nähe zwischen Kapitalismus und Hexerei ahnten Marx und Engels zwar, als sie „die moderne bürgerliche Gesellschaft, die so gewaltige Produktions- und Verkehrsmittel hervorgezaubert hat,“ mit jenem „Hexenmeister“ verglichen, „der die unterirdischen Gewalten nicht mehr zu beherrschen vermag, die er heraufbeschwor.“ (Marx/Engels 1848: 25) Da sie Kritik aber auf wissenschaftliche Füße, also auf Entzauberung, Fortschritt und „sober senses“ stellten, setzte sich in ihr Gewalt gegen Nichtidentisches fort. Und so verpasst Marxsche Kritik die Potenzen von Hexenspielen und -spekulationen, dem Kapitalismus als „Hexensystem ohne Hexenmeister“ (Pignarre/Stengers 2011: 40) auch auf affektiv subjektivierende Weisen zu widersprechen.

Starhawk's challenge may possibly cause some readers to speculatively activate their memory and imagination regarding encounters where they learnt the codes of our academic milieu: maybe a few derisive remarks, knowing smiles, off-hand judgments, often made about somebody else, which have nevertheless got the subtle power to pervade and infect our thinking life, to shape the way we frame and address our questions. (Stengers 2008: 49)

— Wo der entzaubernde Geist sich zur belebten Erde „wie der Diktator zu den Menschen“ verhält und disziplinierend „die Beziehungen der Menschen selber verhext“ (Adorno/Horkheimer 1944: 25, 45), da reklamieren ökofeministische Hexen Response-Ability in prekären mehr-als-menschlichen Wirkungsgefügen. Mit „power-from-within“ statt „power-over“ (Starhawk 1982: 3ff.), pflegen sie „nichtunschuldige“ Korrespondenzen im irdisch Gemeinsam-Geteilten, um humanistischen Größenwahn zu verlernen. Ökofeminist\*innen die solche Witchcrafts „Reclaiming“<sup>25)</sup> nennen, begehren Undoing Mastery, nicht ‚Sieg‘ übers Patriarchat; weder matriarchales ‚Zurückerobern‘, noch Zurück zu einer als ‚rein‘ imaginierten Natur. Aus heterogenen Naturecultures gespeist, verbinden sie ökosophische Spiritualität mit herrschaftskritischer Politik.<sup>26)</sup> Anstelle von Authentizität oder Eigentlichkeit kultivieren sie differenzielle Achtsamkeitskünste, die sich eigentumslogischer Appropriation widersetzen, weil sie irreduzible Besonderheiten in verletzlich-kreativen Interdependenzen wieder kennenzulernen erlauben. Ökofeministisches Hexen reanimiert latente Potenzen



// Abbildung 8  
Spekulative Skizze, 2021.

25) Die Reclaiming Witchcraft Tradition wurde 1979 von Starhawk und Diane Baker in San Francisco initiiert und wird seither v.a. in den USA und Europa weiterentwickelt und -praktiziert. Starhawk versteht Reclaiming Witchcraft als sowohl spirituell-religiöse wie auch politisch-aktivistische Praxis. Mit ihrer de/konstruktiven Selbstironie, gewaltkritischen Ökosophie und Differenzorientierung – die mehr-als-menschliche Agencies ebenso berücksichtigt wie rassistische, sexistische, klassistische und ableistische Machteffekte – unterscheidet sich diese Hexentradition deutlich von einem romantisierenden und völkischen Neuheidentum. In der akademischen Hexenforschung kursierende Gleichsetzungen von Starhawks Reclaiming mit völkischen und nationalsozialistischen Hexenappropriationen (z.B. Wiedemann 2007) stützen sich auf oberflächliche Lektüren von teils entstellenden Übersetzungen Starhawks und einem stark verkürzten Feminismusverständnis, welches die intersektionale Komplexität dieser ökofeministischen Position völlig außer Acht lässt. Vgl. zu Reclaiming Witchcraft Nightmare 1998; Starhawk 2002.

26) Zur akademischen Spiritualitätsphobie der kursivieren Hexenforschung und dem damit verknüpften „spiritual othering“ siehe Murrey 2017.

körperlich-sinnlich-situiert – nicht ‚alternativ‘<sup>27)</sup>, sondern komplementär zu historisch-kritischen Materialismen.

Reclaiming means recovering, and, in this case, recovering the capacity to honor experience, any experience we care for, as ‚not ours‘ but rather as ‚animating‘ us, making us witness to what is not us. (Stengers 2012: 7)

— Tina Omayemi Reden lädt uns Leser\*innen hier im Heft dazu ein, uns wässrigen Körpern zu überlassen („a bath, a shower, the lake, the rain, the ocean“), um mit anderem als nur dem unmittelbar Körperlichen post-kolonial in Kontakt zu kommen. In Anlehnung an ‚Rezepte‘<sup>28)</sup> der Voudou-Hexe Luisha Teish entfaltet Reden ein hydro-feministisches Ritual, das sich aus afro-diasporisch wässrig verkörpertem Wissen speist und vorschlägt, ungeborenen Stimmen ebenso zuzuhören wie verlorenen oder verbrannten.

— Voudou als post-koloniale Hexenkunst, bringt auch Yvonne Wilhelm ins Gespräch zu Bempezas Edition hier ins Heft ein. Voudou-Wirken hat eine eigene, weitere FKW-Ausgabe verdient.<sup>29)</sup> Wobei ‚eigen‘ freilich nicht separat heißen soll. Dem europäisch-feministischen Hexen nicht zufällig anverwandt, hext auch Voudou unsauber verstrickt, reaktiv, in Resonanzen mit und gegen post-koloniale/r Gewalt.

Voudou is an open-ended system that easily incorporates new cultural and scientific information. This branch of the [New Orleans] Voudou does not require initiation (although initiation is possible); and it is not subject to a rigid hierarchy. (Teish 1985: x)

— Angesichts solch einladender Offenheit sollten sich insbesondere *weiße* Hexpertinnen wie ich an die Dringlichkeit von verantwortlicher Umsicht erinnern. Starhawk rät mir, hier erstmal nicht auch noch zu viel zu sagen, sondern empfiehlt: „Make room“ und

Deepen our knowledge. Truly learn and study the traditions that call to us. [...] Don't just pick a name out of a book – devote real time and effort to developing an in-depth knowledge of both a deity and its surrounding culture. Moreover, learn about the history and support the present-day struggles of the people. (Starhawk 2002: 205)

27)

→ Fußnote 11.

28)

Das Rezept ist ein oft verunglimpftes, ästhetisch unterschätztes Medium. Die Phrase, Kunst verfähre ‚nicht nach Rezepten‘ macht deutlich, wie sich Beschwörungen der ‚hohen‘ und ‚autonomen‘ Kunst auch auf eine Abwertung dieser Vermittlungskunst stützen. Dem Rezeptiven aufmerksamer zu begegnen, wäre indessen auch für identitätskritische Methodologien interessant, denn: „recipes are always [...] a matter of relay: they cannot be borrowed without also being taken up again differently, reinvented, modified, or if one tries another recipe, interrogated so as to learn what it is a good idea to pay attention to. [...] One could be] interested as much by their successes as their failures in order that they catalyse imaginations and fabricate an experience for ‚the milieu‘, which avoids the need for each new group to have to ‚reinvent everything‘ from scratch.“ (Pignarre/Stengers 2005: 133)

29)

Auch Voudou, Voodoo und Vodou sind viele – und von vereinheitlichenden Dämonisierungen stark diffamiert. Eliza Kamerling-Brown verweist z.B. auf Unterschiede zwischen dem (kommerzialisierteren) New Orleans Voodoo jüngerer Datums und dem afro-kreolischen Vodou der Karibik, das mit dem transatlantischen Sklavenhandel entstand und als ein „system whose purpose is to minimize pain, avoid disaster, cushion loss, and strengthen survivors and survival instincts“ eine tragende Rolle für die Haitianische Revolution 1791 spielte (Kamerling-Brown 2016: 10).

— Dass auch Wi(e)deraneignungspraktiken kontext- und akteur\*innenspezifisch unterschiedlich bedingt sind und per se weder genuin toxisch noch allgemein verflüssigend wirken, ist eine Einsicht, die Ludgi Portos Beitrag diesem FKW-Heft erlaubt. Ihr Text hext flüssig, läuft dabei eher über als dass er fließend spricht. Zwischen Gedicht, Chant und autofiktionaler Erzählung verschlingen sich uneigentliche Zungen kannibalisch; messily „speaking in tongues“ (Anzaldúa 1981). Wo Disney Seehexe und Meerjungfrau feinsäuberlich trennte, werden sie brasilianisch kontextualisiert wieder unrein und eins.<sup>30)</sup> Wo kein weißes Prinzessinnen(un)glück gegen die eigene Stimme getauscht werden kann, wird Gesprochenes, Gesungenes, Geschriebenes aufgeleckt und bleibt unverdaut.

— Ein Ende sollte hier offenbleiben, lose Fäden ausfransen, damit märchenhaftes „Es-war-einmal“ verhext statt verschließt; in illegitimer Wahlverwandtschaft, Temporal Drag oder Wi(e)deraneignung; je nachdem und je verschieden. Denn:

Obwohl sie zu den ältesten menschlichen Spielen gehören, sind [Hexen]spiele nicht überall gleich, und es geht nicht um das Gleiche. Wie alle Nachkommen der Kolonialgeschichte und des Imperialismus, muss ich – müssen wir – neu lernen, wie man Welten mit Teilverbindungen konjugiert, und nicht in Universalien und Partikularitäten denkt. (Haraway 2016: 24)

// Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max (1956): *Diskussion über Theorie und Praxis* (1956). In: Horkheimer, Max, *Gesammelte Schriften*, Bd. 19, Frankfurt a.M., Fischer 1996, S. 32–74.
- Dies. (1944): *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt a.M., Suhrkamp 1997 [Orig. 1944].
- Anzaldúa, Gloria (1981): *Speaking In Tongues. A Letter To Third World Women Writers*. [1981]. In: Dies./Cherrie Moraga (Hg.), *This Bridge Called My Back. Writings by Radical Women of Color*, Albany, SUNY.
- Bacon, Francis (1605): *The Advancement of Learning* [1605]. In: Ders., *The Major Works*, Oxford University Press 1996, S. 120–299.
- Ders. (1620): *The New Organon*, Cambridge University Press 2000 [Orig. 1620].
- Behringer, Wolfgang (2000): *Hexen. Glaube, Verfolgung, Vermarktung*. München, C. H. Beck.
- Behringer, Wolfgang/Jerouschek, Günter (2003): „Das unheilvollste Buch der Weltliteratur“? Zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte des *Malleus Maleficarum* und zu den Anfängen der Hexenverfolgung. In: Heinrich Kramer, *Der Hexenhammer*. Kommentierte Neuübersetzung. München, dtv, S. 9–98.
- Benjamin, Walter (1940): *Über den Begriff der Geschichte* [1940]. In: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I.1, Frankfurt a.M. 1995, S. 691–704.
- Ders. (1982): *Das Passagen-Werk* [1982]. In: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. V., Frankfurt a.M. 1995.
- Bovenschen, Silvia (1977): *Die aktuelle Hexe, die historische Hexe und der Hexenmythos*. In: Becker, Garbrielle/Bovenschen, Silvia/Brackert, Helmut (Hg.), *Aus der Zeit der Verzweiflung. Zur Genese und Aktualität des Hexenbildes*. Frankfurt a.M., Suhrkamp 1977, S. 259–312.
- Brownmiller, Susan (1999): *In Our Time. Memoir of a Revolution*. New York, Dell.
- Dhawan, Nikita (2014): *Deutsch. Lieben. Lernen*. In: *Migrazine*; <http://www.migrazine.at/artikel/deutsch-lieben-lernen> (07.08.2022).
- Debaise, Didier/Stengers, Isabelle (2017): *The Insistence of Possibles. Towards a Speculative*

30)

Dazu wie transatlantische Mermaids sowohl von imperialen und kolonialen Fantasien, Gewalt und Klassismus erzählen wie auch von Rache und antikolonialen Widerstand, vgl. Nies 2014.

- Pragmatism, in: *Parse Journal*, Nr. 7, S. 13–19.
- Dillinger, Johannes (2018): *Hexen und Magie*. Frankfurt a.M./New York, Campus.
- Federici, Silvia (2004): *Caliban und die Hexe. Frauen, der Körper und die ursprüngliche Akkumulation*. Berlin, Mandelbaum 2017 [Orig. 2004].
- Freeman, Elizabeth (2010): *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham/London, Duke.
- di Prima, Diane (1971): *Revolutionary Letters*. San Francisco, Last Gap of San Francisco, 2005 [Orig. 1971].
- Dore, Mary (2014): *She's Beautiful When She's Angry* [Film, 92min]. USA, Music Box Films.
- Haug, Frigga (2003): *Hexe. Frauenbewegung und Hexenforschung*. In: Dies. (Hg.), *Historisch-kritisches Wörterbuch des Feminismus*. Hamburg, Argument, S. 653–659.
- Haran, Joan (2019): *Bound in the Spiral Dance: Haraway, Starhawk and Writing Lives in Feminist Community*. In: *a/b Auto/Biography Studies*, Vol. 34, Nr. 3, S. 427–443.
- Haraway, Donna (1988): *Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg der partialen Perspektive* [1988]. In: Dies., *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt a.M./New York 1995, S. 73–97.
- Dies. (1994): *A Game of Cat's Cradle: Science Studies, Feminist Theory, Cultural Studies*. In: *Configurations*. Vol. 2, Nr. 1, S. 59–71.
- Dies. (2016): *Unruhig Bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, Frankfurt a.M., Campus 2018 [Orig. 2016].
- Hartman, Saidiya (2008): *Venus in Two Acts*. In: *Small Axe*, Vol. 12, Nr. 2, S. 1–14.
- Kamerling-Brown, Eliza (2016): *More than a Misunderstood Religion: Rediscovering Voduo as a Tool of Survival and a Vehicle for Independence in Colonial Haiti*, In: *Young Historians Conference*, <https://pdxscholar.library.pdx.edu/younghistorians/2016/oralpres/14/> (07.08.2022).
- Koller, Simone/Züst, Mara (Hg.): *Doris Stauffer. Eine Monografie*. Zürich, Scheidegger & Spiess.
- Lorde, Audre (1979): *The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House* (1979). In: Dies., *Sister Outsider. Essays and Speeches*. Berkeley, Crossing, S. 110–114.
- Dies. (1981): *The Uses of Anger* [1981]. In: Dies., *Sister Outsider. Essays and Speeches*. Berkeley, Crossing, S. 124–133.
- Larner, Christina (1981): *Enemies of God. The Witch-hunt in Scotland*. Baltimore, John Hopkins University Press.
- Marx, Karl/ Engels, Friedrich (2001): *Manifest der kommunistischen Partei*, Stuttgart, Reclam.
- Nies, Betsy: *Transatlantic Mermaids: Literary and Cultural Fantasies from Copenhagen to Haiti and the United States*. In: *Amaltea. Revista de mitocrítica*, Vol. 6, S. 305–327.
- Nightmare, Macha (1998): *The 'W'Word, or Why We Call Ourselves Witches*. In: *Relaiming Quarterly*, Summer 1998, <http://reclaimingquarterly.org/web/history/RQ71-17-WitchWords.pdf> (07.08.2022).
- Opitz, Claudia (2003): *Hexenverfolgung*. In: Haug, Frigga (Hg.), *Historisch-kritisches Wörterbuch des Feminismus*. Hamburg, Argument, S. 670–680.
- Pignarre, Philippe/Stengers, Isabelle (2011): *Capitalist sorcery. Breaking the spell*. Houndmills, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Schade, Sigrid (1983): *Schadenszauber und die Magie des Körpers. Hexenbilder in der frühen Neuzeit*. Worms, Werner'sche Verlagsgesellschaft.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (2003): *Paranoid Reading and Reparative Reading, or, You're So Paranoid, You Probably Think This Essay Is About You*. In: Barale, Michèle A./ Goldberg, Jonathan/Moon, Michael (Hg.), *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham/London, Duke, S. 123–151.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1996): *The Spivak Reader*. Hg. v. Donna Landry und Gerald Maclean, New York/London, Routledge.
- Spivak, Gayatri (2014): *In Conversation with Gayatri Spivak. (Interview by Nazish Brohi)*, *Dawn Newspaper*, <https://www.dawn.com/news/1152482> (07.08.2022).
- Starhawk (1982): *Dreaming the Dark. Magic, Sex and Politics*. Boston, Beacon Press 1988 [Orig. 1988].
- Dies. (2002): *Webs of Power. Notes from the Global Uprising*. Gabriola, B.C., New Society Publishers, 2002.
- Stauffer, Doris: *Die Hexen sind wieder da*. In: Schlaeger, Hilke (Hg.), *Mein Kopf gehört mir. Zwanzig Jahre Frauenbewegung*, München, Fical, S.146–165.
- Stengers, Isabelle (2008): *Experimenting with Refrains: Subjectivity and the Challenge of Escaping Modern Dualism*. In: *Subjectivity*, No. 22, S. 38–59.
- Dies. (2009): *In Catastrophic Times. Resisting the Coming Barbarism*. Ohne Ort, Open Humanities Press, 2015 [Orig. 2009].
- Dies. (2012): *Reclaiming Animism*. In: *e-flux journal*, Nr. 36, <https://www.e-flux.com/journal/36/61245/reclaiming-animism/> (07.08.2022).
- Teish, Luisha (1985): *Jambalaya. The Natural Woman's Book of Personal Charms and Practical Rituals*. San Francisco: Harper & Row.
- Unverhau, Dagmar (1986): *Ich bin eine Hexe – Frauenbewegung und historische Hexenverfolgung*. In: *Kieler Blätter zur Volkskunde*, Hext XVIII, S. 61–89.
- Voltmer, Rita (2005): *Der Hebammen-Mythos. Oder: von den Chancen, Ergebnisse der modernen Hexenforschung zu popularisieren*. In: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht*, Nr. 56, S. 20–30.

Wiedemann, Felix (2007): Rasse Mutter und Rebellin. Hexenbilder in Romantik, völkischer Bewegung, Neuheidentum und Feminismus. Würzburg, Königshausen & Neumann.

Wynter, Sylvia (2015): The Ceremony Found: Towards the Autopoietic Turn/Overturn, its Autonomy of Human Agency and Extraterritoriality of (Self-)Cognition. In: Ambrose, Jason R./Broeck, Sabine (Hg.), Black Knowledges/Black Struggles: Essays in Critical Epistemology, Liverpool University Press, S. 184–252.

W.I.T.C.H. (1968): W.I.T.C.H. Manifesto. 1968. In: Fahs, Breanne (Hg.), Burn it Down! Feminist Manifestos for the Revolution, London/New York, Verso, 2020.

Yates Garcia, Amanda (2016): The Rise of the L.A. Art Witch. In: Carla, Nr. 6, <https://contemporary-artreview.la/the-rise-of-the-l-a-art-witch/> (07.08.2022).

// **Abbildungsverzeichnis**

Abb. 1: Martin Perscheid: Besenbenutzung, Comic Nr. 1016, distributed by Bulls Press.

Abb. 2: Chantal Küng /Mara Züst, *Le strenghe son tornate or Activating the Archive*, Performance-workshop 2018.

Abb. 3: I. Robertson, CC BY 2.0 <https://creativecommons.org/licenses/by/2.0>, via Wikimedia Commons.

Abb. 4: Fotografie von Jo Freeman, 1969.

Abb. 5: Veronika Eberhart, *9 is 1 and 10 is none*, Filmstill 2017, courtesy of the artist.

Abb. 6: Hexenkurs mit Doris Stauffer, 1977, Archiv Doris Stauffer, Graphische Sammlung, Schweizerische Nationalbibliothek. Mit freundlicher Genehmigung von Veit Stauffer.

Abb. 7: Holzschnitt aus Ulrich Molitoris: *Won den unholden oder hexen. Tractatus von den bosen weibern die man nennet die hexen*, Costentz 1489/1490. Digitale Bibliothek, Bayrische Staatsbibliothek, <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb00033852>, CC BY-NC-SA 4.0.

Abb. 8: Skizze von Ines Kleesattel, 2021.

// **Angaben zur Autorin**

Ines Kleesattel, Philosophin, Kunst- und Kulturtheoretikerin, übt sich im Ver/Lernen von Hexpertisen. Derzeit hat sie eine Vertretungsprofessur für Ästhetik und Kunstvermittlung an der Akademie der bildenden Künste Stuttgart inne. An der Zürcher Hochschule der Künste ist sie Senior Researcher am FSP Kulturanalyse in den Künsten und Dozentin für Ästhetische Kulturen.

// **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](http://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>



## BETRUF GEGEN DIE DEMONS DES GOLDES

---

Oh grosses, meine Sinne übersteigendes Dingsbums  
Das ich anrufe, um strong zu sein:  
Mach mich strong! Gib mir Force!  
(Irgendeine, bitte nicht die eine)  
Hier auf meine Klaue dar. Ich bet an dich.  
Ich hab mit Glittersalbe infiziert mich  
Und undemoned ist nun gar mein Keller:  
Hab Dank, Salbei.

Wie meinen helvetischen Alp-Vorfahren  
Seien mir 15 Minuten gegeben  
Zum bezaubern, enchanten, umsingen  
Meine Matten bejodeln, umspellen, beklingen  
Mit allen meinen Stimmen  
Einen Bannkreis auszulegen  
Soweit mein Rufen über Betonschluchten reicht.

Magische Schutzbünde haben meine Vatersvätermänner  
Um ihr Vieh gegottjesusschichtet  
Doch dieses hier  
Dies ist kein Alpsegen.  
Das ist mein Albpflügen.

Oh du Schutzwall-Wall aus spoken Singing, broken Klinging  
Oh Betruf, der du doch heidnisch warst vor deiner Taufe  
Wirst du mich monströses Dornenwesen auch bewahren?  
Auch wenn meine Demons eure Angels sind und witchy-versa?

Was aber – weh mir Stimme, Anstimmende, not even yet fully Beginnende  
Was, wenn ich – wie die Froschkönige im Warzen-Dickichts-Dress –  
Das Zaubersprüchefassen im Brunnen habe liegen lassen  
Bei den nicken, babyschädelgrossen Kieselsteinen, den krassen.  
Und um sie modert nun Sehrwölfisches.

Doch ich raffte da, bist du schon in mir, ja  
Du Superduperkraft, die Kleinartfeines schafft  
Immer schon gewesen, ich raff dich um mich, Magensaft  
Ich raffte Horizont um uns  
Ich steppe die Textur des Borstigseins zum Bannkreis. Ballkleid. Zebrastreifen.  
Ich werde das, was Übertritte möglich macht.

Oh grosses Dingsbums, dessen Name ich nicht nenne, weil es alle Namen hat  
Oh kleines Thingy-Thangy das so klein ist, dass es jeder Abflussglocke sich entpurzelt  
Lass in meinem Schild dich führen  
Reiss die Sprossen meiner Karriereleiter aus  
Spiess die Prinzen auf mit deinen rot lackierten Dornen  
Fick die Stimm der innren Managerin  
Und ersetz sie mit dem Jaulen der seit Grimm ersoffnen Wölfe  
Zieh das Fell mir über meine Löffel  
Dieses Fell, dem wir in evolutionslanger Epilation alle Haare ausgecoalt haben  
So wandle mich zur läufigen, hautlosen Wölfin  
Und dann führ die Nacht zu meiner Stätte  
Und dann in Versuchung  
Denn ich will mit schon gespreizten Beinen an der grossen Buche stehen  
Come on, Inku-Bienen-Demon  
Gimme your Mommy-Semen  
Die Sporen der Nacht will ich willig empfangen  
Und ausbrüten werd ich Maulesel, Getüme aus Maul, aus Howl, aus Verwesen  
Und die Steine, die man ohne Narkose in unsre geblähten Mägen nähen wird  
Werden uns nicht in Nässe noch in Tiefe stürzen  
Denn wir sind aus Tiefe  
Und wir sind ein Fliessen  
Und wir bringen euch nen Schimmelpilz  
Dem kein Essig gewachsen ist

**// Angaben zur Autor\*in**

Kim de l'Horizon, geboren 2666 auf Gethen, schreibt an gegen zugeschriebene Geschlechter, Spezies und andere Rechteckigkeiten. Kims Roman *Blutbuch* ist jüngst bei DuMont erschienen, Kims Stück *Hänsel & Greta & The Big Bad Witch – eine Weltrettung in 13 Übungen* wird an den Bühnen Bern uraufgeführt.

**// 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](http://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>



---

## HEXENKÜCHE (THE WITCH RARELY APPEARS IN THE HISTORY OF THE PROLETARIAT)

---

In 1495, Heinrich Kramer published the *Malleus Maleficarum*, or *Hammer of Witches*, shortly after having been expelled from Innsbruck, Austria for trying and failing to prosecute seven women\* for witchcraft there ten years earlier.<sup>1)</sup> Written in the form of a modern-day legal text, the *Hammer of Witches* is effectively a torture manual, giving detailed instructions on how to identify, interrogate and punish those who have been accused of witchcraft. One of the most printed books of its day, with twelve editions by 1519, this misogynist catechism entrenched a major gender division in which every woman\* was potentially a witch. (Kramer/Mackay 2009: 33)<sup>2)</sup> Furthermore, it gave all men power over women\* by situating the witch trials outside the inquisition, and thus outside of the rule of law of the church, making the persecution and execution of so-called witches an affair of local governments.<sup>3)</sup> The *Hammer of Witches* was the second most popular book after the bible in the 16th century, and continued to be published widely even after the witch trials were banned in the 18th century. (Strobl 1977, 1978)

Indeed, just as the result of the first defect, that of intelligence, is that they [women] commit the renunciation of the Faith more easily than do men, so too the result of the second, namely irregular desires and passions, is that they seek, think up and inflict various acts of vengeance, whether through acts of sorcery or by any other means. Hence, it is no wonder that such a large number of sorcerers exists in this category. (Kramer/Mackay 2009: 167)

— We stumbled across the so-called *Hexenkuchl* (*witches kitchen* in English) by chance one day on a hike from Innsbruck to the nearby village of Mühlau. Located in a beautiful spot in a deep gorge in the mountains, next to a waterfall, the place indeed feels magical. But what we encountered at its center was quite disturbing. In a small cave carved into the steep rock wall, behind a locked and rusting metal gate, were large cut-out reliefs of two women\* with bare feet and long fingernails, long noses and warts, smiling mischievously, gathered around a large kettle on a burning fire, accompanied by a frog and a miniature devil. This stereotypical depiction of witches is not dissimilar from those found in children's

1) Heinrich Kramer, or Henricus Institoris in Latin, was a Catholic clergyman and inquisitor from Schlettstadt, Elsass. He had already conducted witch trials in which women\* were burned at the stake, including in the district of Ravensburg (located in the present-day German state of Baden-Württemberg), before his time in Innsbruck and his subsequent writing of the *Hammer of Witches*.

2) The publication and distribution of *The Hammer of Witches* was made possible by the development of Gutenberg's printing press in 1440. (In this essay, all page references to the *Malleus Maleficarum* are taken from Christopher Mackay's translation, published in 2009).

3) We use the asterisk to indicate the constructed nature of gender and include gender non-conforming identities under the broader category of 'woman.'



books, their vicious misogyny passed off as playful innocence. These reliefs remind us how the figure of the witch is perceived in the present – as a harmless leftover from a distant past. Detached from its violent history, we felt how the figure of the witch still hovers as a reminder of patriarchal rule.

4)  
For example, the online platform for German-language “Volkskunde” (ethnology) [sagen.at](http://www.sagen.at) which contains a great number of stories about witches. See: [www.sagen.at](http://www.sagen.at) (18.01.2022).



— Accordingly, the informational sign next to the *Hexenkuchl* explains to passersby that *witches kitchen* is the location’s folkloric name, without providing any information about what actually happened here. While a significant body of ‘official’ research material on the witch hunts does exist (such as trial records, torture instruments, etc.), allowing for its study as a historical event, another significant body of material, in the form of legends and myths, is categorized as cultural heritage and thus remains outside of the verified institutional writings of history.<sup>4)</sup> This body of material works on the level of affect, re-creating the witch as a mystical figure for present-day identification or delineation, but also providing the proof for what Enlightenment thought has taught us since the 18<sup>th</sup> century: that the witch is an invention of superstition, emerging in people’s minds where there is a lack of reason. Thus, such widely circulating legends and myths are also useful in reaffirming the historicization of the witch hunts based on Enlightenment, hiding the fact that Enlightenment thinkers only seemingly enabled the end of the prosecution of witches by demanding legal

// Figure 1  
*Hexenküche (the witch rarely appears in the history of the proletariat) – production still.*

regulations of accusations based on facts.<sup>5)</sup> In fact, as Silvia Federici argues in *Caliban and the Witch* (2004), the witch hunts were a constitutive part of the Enlightenment, their gendered violence simultaneous with the establishment of new power structures of colonial and capitalist expansion at the transition from feudalism to capitalism.

— The question for us thus remains: How to trace a history that has been evacuated over centuries? In her article “A Museum Without Objects,” on the attempt to create a post-colonial museum on the island of Réunion, Françoise Vergès writes:

To recover this past, we had first to acknowledge an *absence*, an unknown past. To Walter Benjamin, the recovery of the unknown past – ‘the awakening of a not-yet-conscious knowledge of what has been’ (Benjamin 1999: 458) – is the battlefield where the future is decided. (Vergès 2014: 27)

— An unknown past is exactly what we encountered at the *witches kitchen*. Because of our very limited access to knowledge about this particular past, it appeared as a gaping absence, an absence of the histories of those who had been accused of being witches.

5)

In 1768, the *Constitutio Criminalis Theresiana* copied much of its legislation directly from Heinrich Kramer’s *Hammer of Witches*, while claiming to contribute to a juridical system by standardizing regulations on trials and torture procedures. Enlightenment did not, in fact, abolish the witch hunt, but transformed its violence to a different level, that of the state.

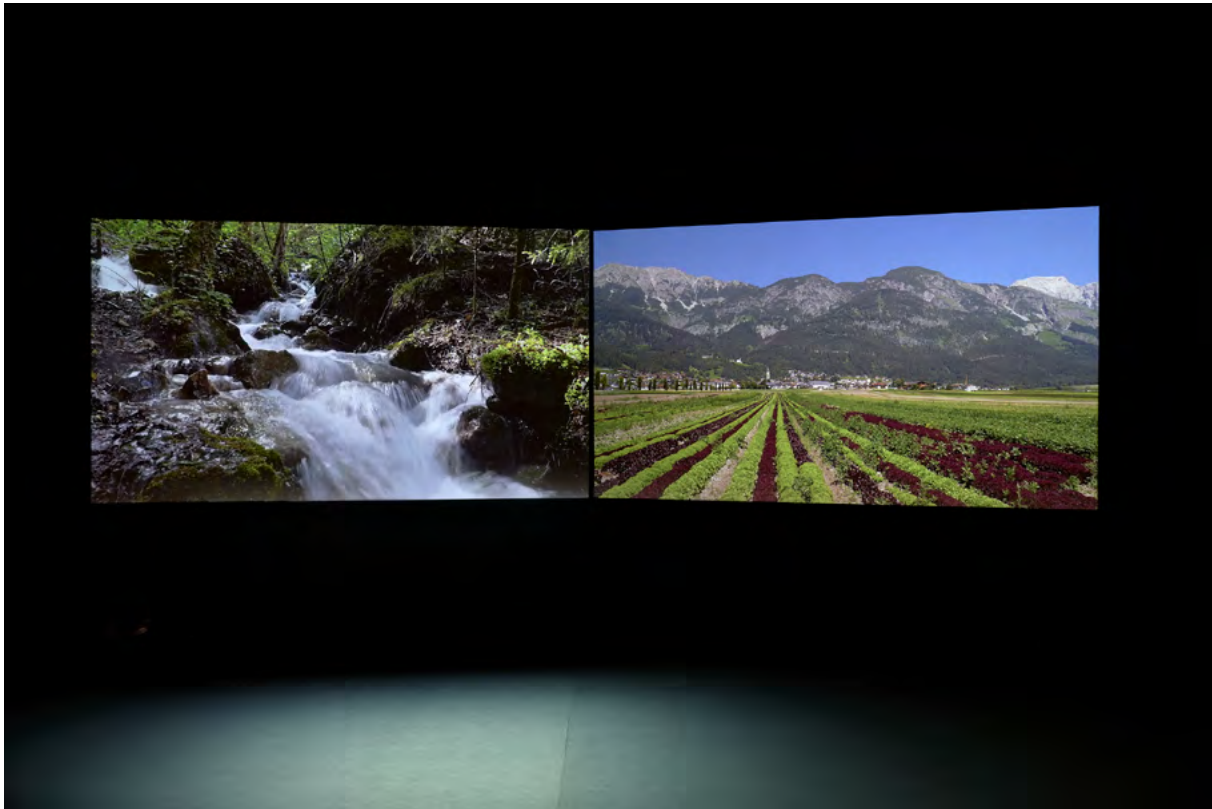
// Figure 2

*Hexenküche* (The witch rarely appears in the history of the proletariat)  
Public intervention – Park bench,  
47°16'59.5"N 11°23'52.1"E,  
The brass plaque reads: “In memory of the women who were tortured and murdered as witches between 1450 and 1750.”



026

— Not far from the *Hexenkuchl* is the economically prosperous village of Thaur. Here in the valley, surrounded by a spectacular mountain panorama, we encountered huge fields of lettuce, leek, kohlrabi and many other fruits and vegetables. One could wonder how this agriculture is maintained, since there are few workers or machines visible from afar. However, when one gets closer, it becomes evident that there are people in the fields, harvesting exclusively by hand.



**SONIA MELO** — co-founder of Sezionieri: Campaign for the Rights of Agricultural Workers in Austria:

*The most important products – vegetable products – produced in Tyrol are radishes and lettuce. Tyrol is the top producer of these products in Austria. Millions of radishes are grown annually in Tyrol, supplying the whole of Austria and also for export. It's the same with lettuce. This is because the climate in Tyrol is such that – the growing season is during the summer from March to October – the days are warm and the nights are cold, which is ideal for these two vegetables. These are the main products, but also cabbage, leek, kohlrabi, and various kinds of onions. Every thing is grown in Tyrol. There are very few vegetables, only*

// Figure 3

*Hexenküche (The witch rarely appears in the history of the proletariat) – Installation view.*

potatoes and carrots in fact, that can be mechanically harvested. Everything else has to be harvested by hand. That means you need people to do it. From March to October, there are an estimated one thousand harvest workers in Tyrol. It's not the locals who work in the fields and harvest the vegetables. In Tyrol, ninety nine percent of them are migrants, to be precise. Most of them are from Romania. They used to come from Poland or Hungary. Now the majority are from Romania, Bulgaria, but also from non-EU countries like Ukraine and Serbia. The working conditions are very bad, and very undignified. Inhumane, to a large extent. Working 300 hours a month is not uncommon during the peak harvest times. During radish season or when lettuce is ready in midsummer.

We've heard stories, in particular from Romania, about people who worked in agriculture or who themselves owned small farms there, who were forced to leave because European products were imported into the Romanian market. And they were simply much cheaper, and they lost their livelihoods as a result. And especially in Romania, where large tracts of land are being bought up by major European and also Austrian investors, not only in the agricultural sector. They buy huge fields in order to grow crops there. And what's totally crazy is the fact that people come here to harvest the very products that destroyed their livelihoods back home.

And there is definitely... we notice particularly with the large farmers and especially in Tyrol in my opinion, this serf mentality that people have, that 'they are like family and they live with us in our house, on the farm, and they are like our own family.' We hear this all the time from these industrial farmers. But they're not treated like family, because their own family members don't work in the fields, they're treated like serfs who work far too many hours. They don't get breaks, they don't get time to rest. And if you earn six euros an hour, or even less... we have cases of people who earn three or four euros an hour.<sup>6)</sup>

— In their book *Capitalist Sorcery, Breaking the Spell*, Isabelle Stengers and Philippe Pignare remind us that one of Marx's greatest achievements was exposing capitalism as a mystifying practice, one

6)

This and all following interview excerpts are taken from the two-channel video *Hexenküche (The witch rarely appears in the history of the proletariat)*. In 2012, 70 harvest workers protested at Schotthof, the largest vegetable farmer in Tyrol owned by Josef Norz, against the working conditions, which led to the establishment of the Sezonieri campaign. See: <http://www.sezonieri.at> (18.01.2022).

which conceals the conditions of production, negating labor through its spurious demarcations. (Pignarre/Stengers 2011: 53–54) A version of this kind of capitalist “sorcery” pervades the fields of Tyrol, manifested in the German term *Erntehelfer* or *harvest helper*. The mystification of harvest labor as ‘help’ obscures their exploitation along the structurally gendered categories of reproductive labor within the global food economy.

— Coincidentally, one of the most common tropes in the advertising campaigns of Tyrolian produce is the heteronormative nuclear family who uphold so-called traditional values.<sup>7)</sup> As feminist scholars have pointed out time and again, capitalism relies on the model of the patriarchal family and the unpaid labor of women\* to reproduce labor power.<sup>8)</sup>

— The sorcery at work upholding this capitalist accumulation is complex. Familial bonds rationalize and erase labor and its subsequent exploitation, while the imaginary of a timeless tradition bounded by geographical markers masks the contemporary, ongoing process of capitalist land expropriation in the formerly socialist regions, where the majority of the harvest workers is from.<sup>9)</sup>

7)

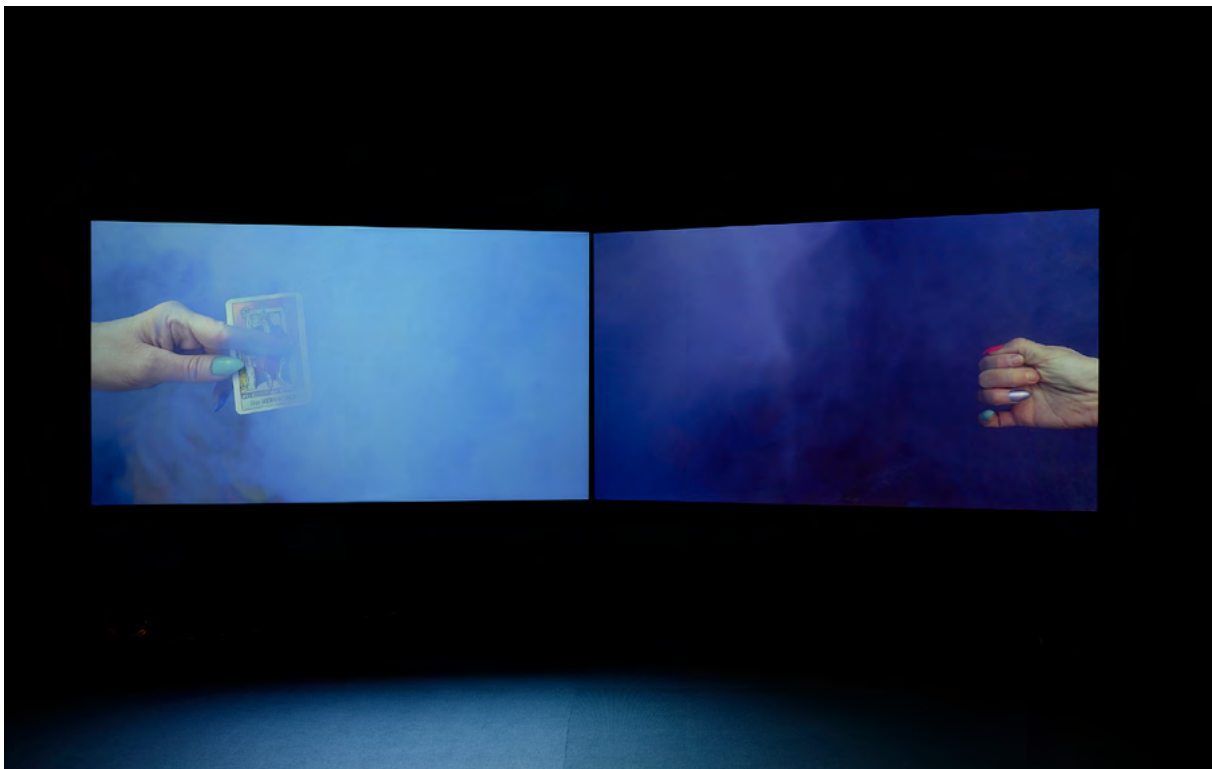
See for example: <http://www.gemuese-giner.at>; <http://www.schotthof.com/> (18.01.2022).

8)

The Wages for Housework campaign, founded in 1972 by Italian and US American feminists, was integral in articulating this demand and their feminist critique of capitalism as being grounded upon unpaid domestic labor. See Federici/Austin 2017; see also Françoise Vergès 2019.

9)

See, for example, the report by the Romanian land rights campaign Eco Ruralis “Land Grabbing in Romania” <https://www.accesstoland.eu/Land-Grabbing-in-Romania> and the Land Matrix online database of large-scale agricultural investments <https://landmatrix.org/observatory/eastern-europe/> (18.01.2022).



— According to Silvia Federici, the witch hunts enabled the establishment of capitalist modes of production by destroying solidarity between men and women\*, and thus the strength of peasant struggles against capitalist land reform. (Federici 2004: 189)

// Figure 4

*Hexenküche* (The witch rarely appears in the history of the proletariat) – Installation view.

029

Between the late 15<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> century in central Europe, the exclusion of women\* from the labor market coincided with the confinement of women\* to the heteronormative familial home and unpaid domestic labor, and the stripping away and criminalization of women\*'s control over childbearing and reproductive health. (Ibid: 85–103 and 179–184) The witch hunts were one particularly gruesome part of this criminalization, with midwives, who both facilitated and prevented childbirth, being specific targets. (Ibid: 183–184) <sup>10)</sup> As Federici notes:

Just as the Enclosures expropriated the peasantry from the communal land, so the witch-hunt expropriated women from their bodies, which were thus 'liberated' from any impediment preventing them to function as machines for the production of labor. For the threat of the stake erected more formidable barriers around women's bodies than were ever erected by the fencing off of the commons. (Ibid: 184)

**GERTI EDER** \_\_\_\_\_ chair of AFLZ (Autonomous Women Lesbian Center) Innsbruck:

*There was a visit by the Pope planned for Innsbruck. Karol Wojtyla was still the pope then, and there was a big mass at Bergisel. And there was a big women's demonstration, and as I remember it was in Maria Theresien Straße, I was there and there was a banner that said 'We'll never forget the witches who were burned,' with the number of victims, something like 5000 women who were burned. Because this was directly connected to the Catholic Church, of course. We were very aware of the fact that witch burnings had taken place, primarily carried out by the Catholic Church, and we had also read about them.*

*In the beginning, in the 80s, and in the early 90s, I think, but mostly in the 80s, when things were a bit, now you would call it esoteric, but where a bit of attention was always paid to what position the moon was in. And then there was always a witches' festival around the full moon. And it was feminist, of course, and only for women and lesbians.*

10)

As Federici notes, there was an entire chapter in the *Malleus Malificarium* dedicated to midwives. See also Kramer/Mackay 2009: 211–212.



// Figure 5

Demonstration on the occasion of the visit by Pope John Paul II to Innsbruck, 1988.

**INGRID STROBL** — co-founder of AUF (Independent Women's Action) and editor of the feminist magazine *Emma* (1979–1986):

*It was.... It was really... A dream of mine came true that I had never dreamed before, because I didn't know a dream like that was possible. It was simply amazing. We were, I would have to lie about how many women we were, not that many, something like, I guess, between eight and ten women. Twelve or so. I really don't remember anymore. It was ages ago. And we got together. Some of them knew each other, but some had never met before. And I didn't know anyone at all, because I wasn't from Vienna. Some of them were active in the leftist scene, and knew each other from there. And we knew immediately what we wanted. And that it was right, and that we could work together. And act. Not immediately, but soon thereafter. We decided that we would stay together. And that we were now a group. We were now the feminist – I don't know if we called it feminist – the women's group in Vienna in any case. And at some point we decided that we would call ourselves Independent Women's Action – AUF.*

*And not long after more women came, a lot of them, not hundreds, but a lot of women considering the circumstances back then. We rented a basement somewhere, I don't remember the exact location, deep down in a dark basement, and that was our meeting space and we did a lot of work. We published a newspaper, which we wrote and printed ourselves. And we organized demonstrations. We organized women's blocks at other demonstrations, but really our own blocks. We fought against the abortion law. That was the topic back then of course, that was top priority. But we also talked about women's sexuality, about income conditions, lower wages and things like that. About everything. I can't even describe the feeling of excitement. It was incredible. This might sound pretentious, but I think that we as the women's movement, of all the social movements in the 60s and 70s – we started in the 70s – we were the ones who had the most impact, de facto, practically, in terms of everyday life, and who changed things the most.*



// Figure 6  
Poster for a lesbian feminist event organized by the AFLZ (Autonomous Women Lesbian Center) Innsbruck.



// Figure 7  
International Women's Day Demonstration in Innsbruck. The banner in the background reads "We would rather be (vivaciously) alive than normal (Wir sind lieber lebendig als normal)".

**MONIKA JAROSCH** — co-chair of AEP (Emancipation and Partnership Working Group) Innsbruck:

*The AEP is of course very connected to the issues of abortion and pregnancy, and first-trimester abortion, and so on. And it was our first chairwoman, Doris Linser, who by herself—really, she was completely alone—went around to all the stores and asked the women to sign. She wanted to start a petition or collect signatures for the first-trimester abortion, so that a new law would finally be passed. And this was not an easy thing to do back then, because it was illegal. It was an appeal to do something that was against the law, because if you had an abortion, you were sentenced to prison and I don't know what else, even if you publicly announced that it was happening. But she eventually found comrades, through newspaper editorials and such. And I think there were 12 women and they founded the Paragraph 144 Action Committee.*

*Action 144 also conducted a large survey of doctors back then. At that time there were only male doctors [in Tyrol], about 73 of them. The results were quite interesting, because the majority of doctors refused to provide girls with sex education or contraceptives or anything like that before they reached a certain age, or before they had two children or something like that. They imposed these standards, they made the decisions. So you couldn't ask, "What kind of contraception can I use?" They did not provide any information and the majority of doctors in Tyrol supported this. And some of them admitted to having been asked to perform abortions, but of course they refused. A very small number of them did say that it would be good if there was a law that would finally implement the new liberalized abortion law.*

*But this is Tyrol. Traditions here are still very much preserved. We are Tyrol. We led the liberation struggle against Napoleon, with Andreas Hofer—but the fact that Andreas Hofer was actually an ultra-conservative, patriarchal, anti-Semitic racist, this is of course ignored.*

— While Marxist feminism has focused on the study of reproductive processes in gendered labor division, a further perspective must be taken into account in order to understand the productivity



// Figure 8

Members of the Aktionskomitee §144 holding the collected signatures on the petition to decriminalize abortion in Austria in front of the historical landmark Golden Roof (Goldenes Dachl) in Innsbruck, 1972.



// Figure 9

Doris Linser, founder of the Aktionskomitee §144, holding the collected signatures on the petition to decriminalize abortion in Austria in front of Innsbruck's alpine panorama, 1972.



of the not-yet-conscious, as Benjamin puts it. It is necessary to examine the mystifying processes that obscure the simultaneous production of subjectivity and property. It is against the backdrop of so-called 'possessive individualism' that today's liberal, racist and heteronormative relationships to objects, as well as to the process of reification, must be considered. (MacPherson 1962)<sup>11)</sup> With the creation of our own *Hexenküche*, we sought to examine the ideological substructure of current formations of gender, agrarian capitalism and heteronormativity, where everything is held in its proper place and reserved for its self-declared rightful owners. In order to be able to see, read and understand (but also literally find entrance into) the not-yet-conscious of subject and property formations, we chose to create a relational cartography of moving images, archival photographs and posters, cultural status symbols, and objects of labor and reproduction. The question at the core of this process was whether it is possible to formulate an ethical dimension of property and subjectivity, one that allows us to define a form of subjectivation that is not based on the right to own (i.e., on the normative effect of ownership), but that sharpens the perception of collectivity and relationality. Rather than romanticizing propertylessness, our *Hexenküche* acts as a field of experimentation in which the multi-layered characters of property and subjectivity become visible. The installation is shaped by a synergy between the deeply historical conditions of production and the virtual or not-yet-realized possibilities of production. In the 'witches kitchen' installation, production processes take place by means of re-appropriating sorcery and casting spells – transforming the myth itself.<sup>12)</sup> The witch hunts, as a form of gendered violence, are put into a contemporary perspective, where forms of political resistance are still to be found between the felt absence of history and the efforts of reworking and analyzing its aftermath in the present.

*Hexenküche* (The witch rarely appears in the history of the proletariat) was commissioned by Taxispalais Kunsthalle Tirol for the exhibition WITCHES curated by Nina Tabassomi.

11)

C. B. MacPherson was the first one to delineate the entanglement of subject formation and the creation of property through taking things into possession.

12)

Silvia Bovenschen emphasizes the redefinition of the myth about the witch in the present in "The Contemporary Witch, the Historical Witch and the Witch Myth: The Witch, Subject of Appropriation of Nature and Object of Domination of Nature" in *New German Critique*, Autumn, 1978, No.15, pp. 82–119. See also Katharina Brandl's contribution in this Issue of *FKW*.

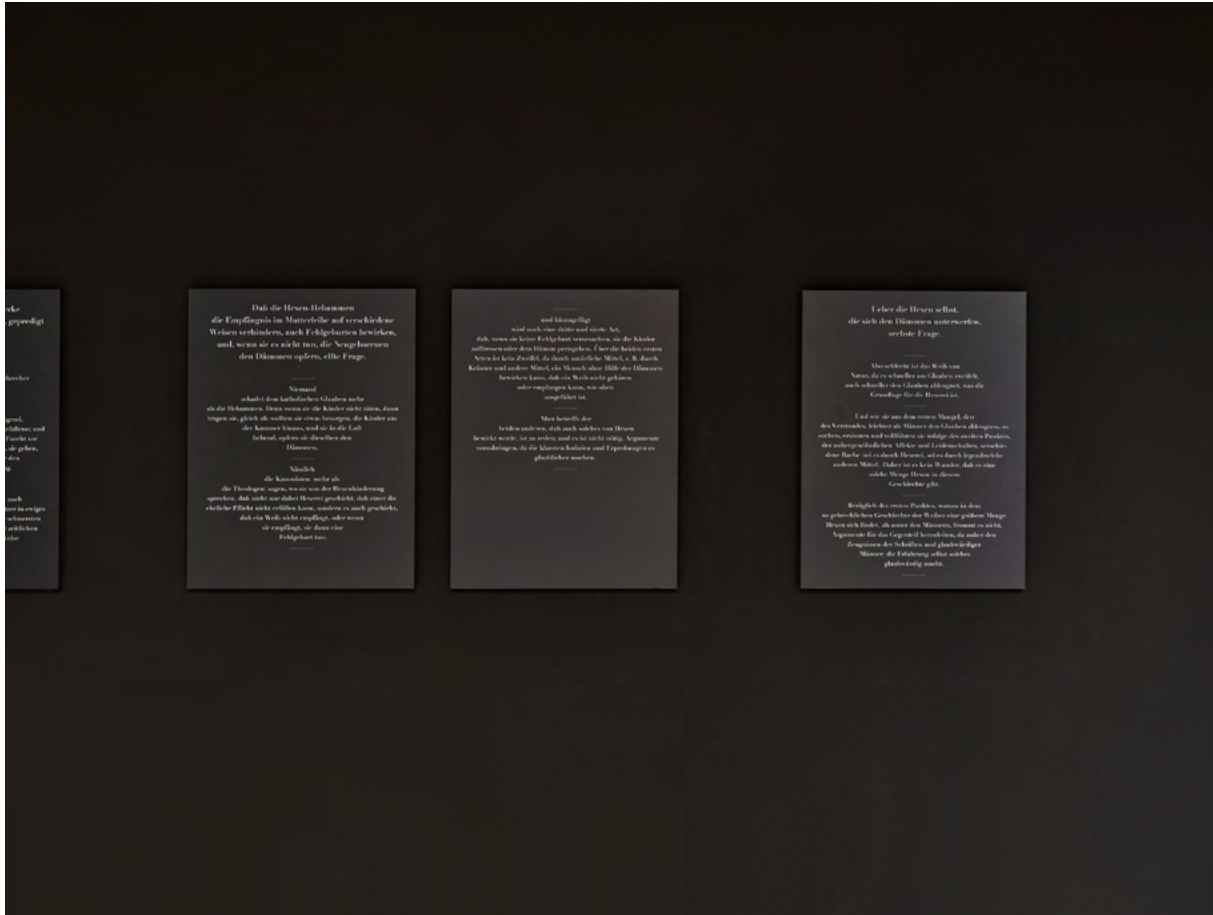


// Figure 10

Doris Linser in front of a statue of Andreas Hofer, 19th century folk hero and conservative leader of Tyrolean independence struggle against Napoleon.



// Figure 11  
*Hexenküche (The witch rarely appears in  
the history of the proletariat) – Installation  
view.*



// Figure 12  
*Hexenküche (The witch rarely appears in the history of the proletariat)* – Installation view.



// Figure 13  
*Hexenküche (The witch rarely appears in the history of the proletariat)*–Installation view.



// Figure 14  
*Hexenküche (The witch rarely appears in the history of the proletariat)* – Installation view.



// Figure 15  
*Hexenküche (The witch rarely appears in  
the history of the proletariat)*—Installation  
view.

// References

- Federici, Silvia (2004): *Caliban and the Witch. Women, the Body and Primitive Accumulation*. New York: Autonomedia.
- Federici, Silvia and Arlen Austin (ed.) (2017): *Wages for Housework. The New York Committee 1972–1977. History, Theory, Documents*, Brooklyn, NY: Autonomedia.
- Kramer, Heinrich / Mackay, Christopher S. (2009): *The Hammer of Witches. A Complete Translation of the Malleus Maleficarum*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MacPherson, C. B. (1962): *The Political Theory of Possessive Individualism: Hobbes to Locke*. Oxford: Oxford University Press.
- Phillip Pignarre and Isabelle Stengers (2011): *Capitalist Sorcery, Breaking the Spell*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan.
- Strobl, Ingrid (1977): Die Hexen. In: *Emma*, 10/1977, pp. 14–21, reprint online <https://www.emma.de/artikel/wer-waren-die-hexen-316909> (18.01.2022).
- Strobl, Ingrid (1987): Die Hexen. In: *Emma*, 05/1987, pp. 16–21, reprint online <https://www.emma.de/artikel/hexen-opfer-des-maennlichkeitswahns-316913> (18.01.2022).
- Vergès, Françoise (2014): A Museum Without Objects. In: Iain Chambers, Alessandra De Angelis, Celeste Ianniciello, Mariangela Orabona and Michaela Quadraro (ed.), *The Postcolonial Museum. The Arts of Memory and the Pressures of History*. London: Routledge pp. 25–38.
- Vergès, Françoise (2019): Capitalocene, Waste, Race, and Gender. In: *e-flux Journal*, #100, <https://www.e-flux.com/journal/100/269165/capitalocene-waste-race-and-gender/> (18.01.2022).

// Image Credits

- Fig. 1: Angela Anderson and Ana Hoffner ex-Prvulovic\* *Hexenküche (The witch rarely appears in the history of the proletariat)*, 2021, production still. Commissioned by TAXISPALAIS Kunsthalle Tirol for WITCHES. Copyright Angela Anderson and Ana Hoffner ex-Prvulovic\*. Courtesy of the artists.
- Fig. 2: Angela Anderson and Ana Hoffner ex-Prvulovic\* *Hexenküche (The witch rarely appears in the history of the proletariat)*, 2021, public intervention – Park bench, 47°16'59.5"N 11°23'52.1"E. Commissioned by TAXISPALAIS Kunsthalle Tirol for WITCHES. Photo: Günter Kresser. Copyright Angela Anderson and Ana Hoffner ex-Prvulovic\*. Courtesy of the artists.
- Fig. 3: Angela Anderson and Ana Hoffner ex-Prvulovic\* *Hexenküche (The witch rarely appears in the history of the proletariat)*, 2021, installation view. Two-channel video installation, HD, color, stereo sound, 42:25 min. Commissioned by TAXISPALAIS Kunsthalle Tirol for WITCHES. Photo: Günter Kresser. Copyright Angela Anderson and Ana Hoffner ex-Prvulovic\*. Courtesy of the artists.
- Fig. 4: Angela Anderson and Ana Hoffner ex-Prvulovic\* *Hexenküche (The witch rarely appears in the history of the proletariat)*, 2021, installation view. Two-channel video installation, HD, color, stereo sound, 42:25 min. Commissioned by TAXISPALAIS Kunsthalle Tirol for WITCHES. Photo: Günter Kresser. Copyright Angela Anderson and Ana Hoffner ex-Prvulovic\*. Courtesy of the artists.
- Fig. 5: Demonstration on the occasion of the visit by Pope John Paul II in Innsbruck, 1988. Courtesy: AFLZ Innsbruck.
- Fig. 6: Poster for a lesbian feminist event organized by the AFLZ (Autonomous Women Lesbian Center) Innsbruck. Courtesy: AFLZ Innsbruck.
- Fig. 7: International Women's Day Demonstration in Innsbruck. The banner in the background reads "We would rather be (vivaciously) alive than normal (Wir sind lieber lebendig als normal)". Courtesy: AFLZ Innsbruck.
- Fig. 8: Members of the Aktionskomitee §144 holding the collected signatures on the petition to decriminalize abortion in Austria in front of the historical landmark Golden Roof (Goldenes Dachl) in Innsbruck, 1972. Courtesy: AEP Innsbruck.
- Fig. 9: Doris Linser, founder of the Aktionskomitee §144, holding the collected signatures on the petition to decriminalize abortion in Austria in front of Innsbruck's alpine panorama, 1972. Courtesy: AEP Innsbruck.
- Fig. 10: Doris Linser in front of a statue of Andreas Hofer, 19th century folk hero and conservative leader of Tyrolean independence struggle against Napoleon. Courtesy: AEP Innsbruck.
- Fig. 11: Angela Anderson and Ana Hoffner ex-Prvulovic\* *Hexenküche (The witch rarely appears in the history of the proletariat)*, 2021, installation view. Pigment prints, laminated on MDF, six 30 × 40 cm. Commissioned by TAXISPALAIS Kunsthalle Tirol for WITCHES. Photo: FOTOWEST. Copyright Angela Anderson and Ana Hoffner ex-Prvulovic\*. Courtesy of the artists.
- Fig. 12: Angela Anderson and Ana Hoffner ex-Prvulovic\* *Hexenküche (The witch rarely appears in the history of the proletariat)*, 2021, installation view. Pigment prints, laminated on MDF, six 30 × 40 cm. Commissioned by TAXISPALAIS Kunsthalle Tirol for WITCHES. Photo: FOTOWEST. Copyright Angela Anderson and Ana Hoffner ex-Prvulovic\*. Courtesy of the artists.
- Fig. 13: Angela Anderson and Ana Hoffner ex-Prvulovic\* *Hexenküche (The witch rarely appears in the history of the proletariat)*, 2021, installation view. Vegetable boxes, clothes hanger, knitting

needles, antler, NFC bracelets, clay relief, T-shirts, stones, wild carrots, clay objects, plant lamp. Vinyl foil, 250 × 121.6 cm; print, 84.1 × 59.4 cm. Commissioned by TAXISPALAIS Kunsthalle Tirol for WITCHES. Photo: FOTOWEST. Copyright Angela Anderson and Ana Hoffner ex-Prvulovic\*. Courtesy of the artists.

Fig. 14: Angela Anderson and Ana Hoffner ex-Prvulovic\* *Hexenküche (The witch rarely appears in the history of the proletariat)*, 2021, installation view. Clothes hanger, knitting needles, antler; print, 84.1 × 59.4 cm. Commissioned by TAXISPALAIS Kunsthalle Tirol for WITCHES. Photo: Günter Kresser. Copyright Angela Anderson and Ana Hoffner ex-Prvulovic\*. Courtesy of the artists.

Fig. 15: Angela Anderson and Ana Hoffner ex-Prvulovic\* *Hexenküche (The witch rarely appears in the history of the proletariat)*, 2021, installation view. Pigment prints, framed, two 30 × 40 cm, two 30 × 43.3 cm; pigment prints, unframed, four 20 × 30 cm; C-print, unframed, 50 × 71.4 cm; C-print, unframed, 80 × 59.3 cm; C-print, unframed, 59.3 × 41.5 cm. T-shirts, stones, wild carrots, clay objects, plant lamp. Commissioned by TAXISPALAIS Kunsthalle Tirol for WITCHES. Photo: FOTOWEST. Copyright Angela Anderson and Ana Hoffner ex-Prvulovic\*. Courtesy of the artists.

#### // About the Authors

Angela Anderson is an artist and researcher working in the mediums of multi-channel video and sound installation, sculpture and photography. By activating different ways of seeing and perceiving through cartographies of multiple materialities and temporalities, she seeks to challenge patriarchal, settler-colonial narratives and foster inter-species & inter-material solidarity from a queer feminist perspective. Her work has been shown in exhibitions and festivals internationally, including the 2021 Kyiv Biennial, Taxispalais Kunsthalle Tirol, Pravo Ljudski Film Festival Sarajevo, Tallinn Photomonth Biennial, Holbaek Images (DK), the 2015 Thessaloniki Biennale, and as co-author in documenta 14. She holds a BA in Natural Resources and Economics from the University of Minnesota and an MA in Film and Media Studies from the New School in NYC. She is currently a candidate in the PhD in Practice Program at the Academy of Fine Arts Vienna and assistant professor for the class Virtual Realities at Kunsthochschule Kassel. She lives and works in Berlin.

Ana Hoffner ex-Prvulovic\* is an artist, researcher and writer. She\* works within and on contemporary art, art history, cultural studies and critical theory. She is interested in queerness, displays of global capital, coloniality and the East, forms of escape, early psychoanalysis as well as politics of memory and war. Hoffner works with video, photography, installation and performance. She\* employs means of appropriation such as restaging photographs, interviews and reports, and searches for ways to desynchronize normative belongings of body and voice, sound and image. She\* works explicitly against the current domination of corporate aesthetics, images of disgust and horror and the rightwing establishment by insisting on analysis, contextualization and reflection. Hoffner seeks to introduce temporalities, relations and spaces in-between iconic images and highly performative events of our totalizing contemporaneity. Since 2020, she\* is Professor for Artistic Research at University Mozarteum Salzburg.

\* on the crossroads of those who were born in 1980 in Paraćin (Yugoslavia), who were moved in 1989, and received capitalist citizenship (Austria) with a new name in 2002.

// FKW is supported by the Mariann Steegmann Institute and Cultural Critique / Cultural Analysis in the Arts 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](http://www.fkw-journal.de)

#### // License

This work is licensed under the CC-BY-NC-ND License 4.0. To view a copy of this license, visit:  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>





---

## HEXEREI AUF DEM SENDER: DIE ZÜRCHER WELLENHEXEN, 1976–79

---

Auf einer ungenutzten UKW-Frequenz strahlte das klandestine Frauen\*radiokollektiv d' Wällehäxe (die Wellenhexen) zwischen 1976 und 79 ihre wöchentliche ‚Hexenwelle‘ aus. Die 22 bis 37-minütigen Radiointerventionen waren nur abends und nur im Raum Zürich zu empfangen. Acht der damals auf Tonband produzierten Sendungen können heute als Digitalisate im Schweizer Sozialarchiv angehört werden. Neben aufwendigen Montagen aus Gesprächsrunden, Frauen\*musikprojekten und Beiträgen zur feministischen Protest- und Selbstorganisation, enthalten sie auch szenische Hörsatiren, in denen die Radiomacher\*innen sich selbst fiktionalisieren.

—— Dass sich die Mitglieder der 6-köpfigen Gruppe bis heute weder namentlich noch visuell zu erkennen geben, gehört zu den Grundprinzipien ihrer radiophonen politischen Kritik. Mit der Weigerung, sich körperlich identifizieren zu lassen, widersetzen sie sich der Einverleibung in eine lineare nationale wie patriarchale (Technologie-)Geschichtsschreibung, innerhalb der sich klandestine Radiomacher\*innen retrospektiv zu popkulturellen Piraten stilisieren lassen, deren technologischer und juristischer Freiheitsdrang von ihnen als Generator einer schrittweisen Liberalisierung der westeuropäischen Rundfunkgesetze dargestellt werden kann, die sich zwischen 1974 und 2000 vollzog.

—— Im Folgenden geht es um ein Denken *nearby* der sonischen Ökonomien und Politiken der Zürcher ‚Hexenwelle‘. Erstens darum, wie die Praxis der Wellenhexen das Medium Radio denkt und zweitens, wie sie das soziotechnologische Gefüge des breitenwirksamen Radiohörens und seine Normierungsversuche verhext.

**DIE BLINDEN FLECKEN DER RADIOPIRATEN** —— Im Abspann eines Videos über Radiopirat\*innen in Zürich bedauern die Produzent\*innen, die sich nicht namentlich als Urheber\*innen aufführen, dass sie trotz mehrfacher Kontaktaufnahmen „noch mit keiner Piratin sprechen [konnten]“<sup>1)</sup>. Stattdessen fängt ihre Kamera eine eher homogene Zusammenstellung von vier ehemaligen etwa siebzugjährigen Radiopiraten ein.<sup>2)</sup> In Sequenzen, die jeweils nur wenige Minuten lang sind, reflektieren diese auf ihre vormalige Praxis als Produzenten klandestiner Radiosendungen um 1980.

—— Innerhalb der Protest- und Bewegungsgeschichte der Schweiz stellt das Jahr 1980 eine Zäsur dar, denn in der ersten Jahreshälfte wurde die größte Stadt der Schweiz von den Revolten der

1) „Unter den Radiopionier\*innen gab es viele bedeutende Frauen. Für die Interviewwoche 2021 konnten wir trotz mehrfacher Kontaktaufnahme noch mit keiner Piratin sprechen.“ Oral History Projekt des PTT-Archivs: Radiopiraten. Von der aufregenden Illegalität zum Kommerz, eingebettetes Video, Minute 00:10:45–00:10:54, <https://www.oralhistory-pttarchiv.ch/de/themes/radiopiraten> (16.02.2022).

2) Fredy Meier und Christoph Schuler von Radio Banana, Heinz Lindemann von Radio City, Roger Schawinski von Radio 24 und der PTT-Funkfahnder Martin Egold, vgl. Oral History Projekt des PTT-Archivs, a.a.O.

sogenannten *Zürcher Unruhe* erschüttert.<sup>3)</sup> Nicht nur in Zürich, sondern auch in Basel, Bern und Winterthur häuften sich ab Ende der 1970er Jahre vehemente Proteste gegen die repressive Schweizer Kulturpolitik, die allein der „musealen Kultur“ ein „Schaufenster“ (Graf 1980: 95) bot. In einer Textsammlung, die aus der Bewegung heraus bereits 1980 auf die polizeilichen Repressionen reflektiert, von denen Demonstrierende und Anwohner\*innen berichteten, wird deutlich, dass die zumeist jugendlichen Protestierenden die Schweiz als verkrustete Gesellschaft erlebten. So besteht etwa das Protestgedicht von Thomas Graf auf einer vitalen Kultur-im-Werden, die sich aus dem non-normativem Reden und Sprechen speist und aus Beziehungsweisen, die nicht von Zwängen bestimmt sind:

Wir wollen unsere Sprache zurück,  
die man uns verweigert hat,  
um uns dafür mit einfältigen Parolen abzuspeisen.  
[...]  
Wir wollen unsere Liebe zurück,  
die man uns entwendet hat,  
um uns damit zu vergewaltigen. (Ebd.: 95)

—— Im anfangs erwähnten Video, dessen Produzent\*innen sich auf die Zugänge der *Oral History* beziehen, bleibt allerdings nicht nur die Sprache hinter den Zukünftigen zurück, die sich die Autor\*innen der Textsammlung zur *Zürcher Unruhe* ersehnt hatten, sondern auch die binär codierten Geschlechterverhältnisse und ihre als linear dargestellte Zeitlichkeit. Zur als linear konzipierten Zeitlichkeit der, nach Halberstam, heteronormativen biografischen Erwartung des „Erwachsen-Werdens“ (Halberstam 2005; 2020: 56) gehört es, dass die Sprecher nun weniger revoltierend auf ihre damaligen Kämpfe blicken und sich gar von den Strukturen, denen ihre Kämpfe galten, präsentieren lassen. So sprechen die drei älteren cis-männlichen Piraten im Video lustvoll über die juristischen Risiken ihrer ehemaligen Radiopiraterie. Als eine vergangene und von jugendlicher Energie getriebene Praxis ist diese in der Zeit, da das Video produziert wird, nunmehr ungefährlich, entschärft oder gebändigt.

—— In der zehnminütigen Videomontage werden ihre Erinnerungen ergänzt um die eines pensionierten Mitarbeiters der Schweizer Post-, Telefon- und Telegrafienbetriebe (PTT). Seine Aufgabe war es, mithilfe eines hochtechnologisch ausgestatteten Peilfahrzeugs die unerlaubten Geräte und ihre Betreiber\*innen aufzuspüren und der Strafverfolgung auszuliefern. In der Montage, die

3)

Vgl dazu u.a. Sozialdemokratische Partei Zürich 1980.

die Erinnerungen der sogenannten Radiopiraten mit denen ihres Verfolgers unkommentiert miteinander verschränkt, erzählt auch der pensionierte PTT-Peiler leicht amüsiert von der inzwischen als überwunden geglaubten Repression, in deren Dienst er sich damals gestellt hatte. Er stellt sich als ein Rädchen im Getriebe der ungerechten Medienmaschinerie dar, deren zwischenzeitliche Liberalisierung den Zuschauer\*innen als soziotechnologischer Fortschritt aus den rückblickend als unfrei erkannten Praxen präsentiert wird.

— Kann das als *Oral History* gelten – im Sinne der sich seit den 1960ern entfaltenden Sensibilität für die Rückgewinnung von *Hidden Histories*, in der etwa involvierte Protestierende als Chronist\*innen der Ereignisse ernst genommen werden? (Flinn 2011). In seinem *Oral-History-Handbuch* betont Paul Thompson (1978: 265), dass es, um Wandlungsprozesse zu verstehen, in der Erstellung und Auslegung von mündlichen Zeugnissen einer eben solchen methodischen Kenntnis und Sorgfalt bedarf, wie bei der Auslegung von Schriftstücken. Die Montage des Videos vermittelt jedoch einen zweifelhaften Eindruck, denn dass es sich um Kämpfe handelt, in deren Zentrum die Rolle der PTT als ein staatliches Medienmonopol steht, wie es heutzutage in autoritären Regierungsformen existiert, kommt in der Sequenz aus amüsanten Anekdoten kaum zum Tragen. Vielleicht liegt das auch in der ‚Natur der Sache‘, denn das Video ist eigentlich mehr ein Vermittlungsversuch für das PTT-Archiv, das im Museum für Kommunikation in Bern für technologiegeschichtliche Recherchen zugänglich ist, zu dessen Bestand die um 1980 polizeilich beschlagnahmten selbstgefertigten UKW-Sender heute gehören. Die Schweizerische Post und Swisscom, als Nachfolgeunternehmen der PTT, verstehen ihr Unternehmensarchiv als „das schriftlich niedergelegte und nachvollziehbare Gedächtnis der Post, Telegrafie und Telefonie in der Schweiz“<sup>4)</sup>. Derartig universalistische und linear-historisierende Statements sind nicht ungewöhnlich in Radio-Geschichtserzählungen – sie folgen der Perspektive des juristisch in den meisten europäischen Ländern verankerten Rundfunkmonopols, von dem auch die PTT von den 1920er Jahren bis in die späten 1980er profitierte.

— So werden die Aussagen der Interviewten in einer Erzählung gerahmt, die die Herausbildung von schweizerischen Vergabepraktiken für Radiofrequenzen als fortschreitende Demokratisierung fassen. Sie blicken aus einer liberalen Gegenwart in eine unfreie Vergangenheit und rahmen ihre Jugendproteste nicht als Teil von sozialen Kämpfen, sondern als Teil einer Befreiungsbewegung für Radiofrequenzen – also für technologische ‚Dinge‘. Die vormals klandestinen Radiomacher widersprechen der

4)

PTT-Archiv (Historisches Archiv und Bibliothek Post-, Telefon- und Telegrafengebäude): Leitbild Kőniz, 21. Juni 2021.

[https://www.mfk.ch/fileadmin/files/02\\_Forschen/02\\_PTT-Archiv/02\\_Information/Leitbild\\_PTT-Archiv\\_2021.pdf](https://www.mfk.ch/fileadmin/files/02_Forschen/02_PTT-Archiv/02_Information/Leitbild_PTT-Archiv_2021.pdf) (20.05.2022).

heroisierenden Bezeichnung als Radiopiraten nicht, dabei braucht diese Positionierung als Counterpart genau die von ihnen kritisierte, staatlich gesteuerte und repressive Vergabepaxis – als ‚Techno-Ding‘, das gekapert werden kann. Als Teil dieser binären Relation können sie aus der klandestinen Unsichtbarkeit heraustreten, nachdem die Dinge gekapert sind und sich unter dem Label ‚Piraten‘ erzählen.

— Die Kameraeinstellung der Videoaufnahmen unterstreicht diese Heroisierung, vor zumeist weißen Innenwänden wurden die ‚Radiopiraten‘ in der sogenannten *amerikanischen Einstellung* aufgenommen. Dabei handelt es sich um eine Kameraeinstellung, die mit den Western-Filmen der 1960er populär wurde. Die aus ihr resultierenden Filmbilder entwerfen die Potentialität männlicher Körper in einem Cache, der sowohl den Kopf als auch die Hüfte zeigt. In Spielfilmen porträtiert sie das Sprechen und Schweigen von betont maskulinen Darstellern – und am unteren Bildrand ihre schusswaffenbehängte Hüfte.

— Das Video steht exemplarisch für historiographische Erzählungen über sogenannte Piratenradios, die in Europa seit den späten 1950er Jahren zunächst auf umgebauten Fischereischiffen jenseits der staatlichen Hoheitsgewässer fuhren, wenn sie ihre werbefinanzierten, unlizenziierten und betont popmusikalischen Livesendungen über Mittelwelle und Ultrakurzwelle ausstrahlten. Für die unlizenziierten Sender der 1950er und 60er Jahre passt die Bezeichnung Piratensender, denn um staatliche Rundfunkgesetze zu umgehen, operierten sie als halblegale, aber kommerzielle Unternehmen tatsächlich auf See mit zum Teil wechselnden Flaggen. Die Produzenten und Moderatoren dieser Sender gelangten nicht selten zu popkulturellem Ruhm, etwa Rob Out von Radio Veronica oder Tony Blackburn von Radio Caroline.

— Die Schweizer Radiopiraten, die im Video zu Wort kommen, gehören nur im Fall von Gautschi zu diesen von kommerziellen Interessen geprägten Unterfangen. Zwei der klandestinen Radioproduzenten sprechen hingegen als ehemalige Mitglieder des kollektiven Radio Banana, einem selbstorganisierten, klandestinen Radiosender, das sich aus der Zürcher Mietrechtsbewegung heraus erschuf, während sich Radio City und Radio 24 als kommerzielle Lokalradios und in der Rolle von Medienunternehmen für eine Legalisierung von Privatradios einsetzten. Im Video werden also ‚Äpfel mit Birnen‘ verglichen.

— Beide klandestinen Radiopraktiken – sowohl die kommerziell orientierte als auch die bewegungsgetriebene – bezogen ihre Inspiration aus einer verfassungsrechtlichen Klage im benachbarten

Italien, die die italienische Medienlandschaft grundlegend verändern sollte. Sie führte dort 1974 zu einer gerichtlich erzwungenen Öffnung der exklusiv staatlich genutzten Radiofrequenzen, die nach sich zog, dass eine Fülle von lokalen Amateursendern den Betrieb aufnahm.

— Protestgruppen nutzten das Medium Radio erst ab dem Jahr 1976 für sich. Obwohl technologische Neuerungen und sinkende Preise für Elektronik durchaus schon ab den späten 1950er Jahren die Schaffung eigener Protest- und Bewegungsradios ermöglichten. Die UKW-Technik eröffnete ungenutzte Bandbreiten, deren Frequenzen neu entstehende Radiostationen für ihre Übertragungen nutzen konnten. Gleichzeitig kamen leichtere, kleinere und auch für Privatpersonen erschwingliche UKW-Sender in den Fachhandel. Unter ihnen gehören die Wellenhexen zu den frühesten Bewegungsradiogruppen. Gruppen wie die Wellenhexen, das Radio Schwarz Chatz oder das Radio Verte Fessenheim, die am Ende der siebziger Jahre das Medium Radio als eine Art erweitertes Flugblatt für sich entdeckten, riskierten eine strikte strafrechtliche Verfolgung, die im deutschen Sprachraum seit dem Jahr 1925 für unbefugte Radioübertragungen gilt.<sup>5)</sup>

#### FEMINISTISCHE BEWEGUNGEN UND IHR RADIO DI MOVIMENTO

— Im Italien der zweiten Hälfte der 1970er Jahre entstanden aus Gruppen der sogenannten Neuen Linken die Bewegungsradios, oder *Radio di movimento*. Als soziotechnologisches Protestrepertoire ermöglichten sie es bereits vor der breitenwirksamen Einführung des Internet, die Protestereignisse in der eigenen Region fast in Echtzeit zu übertragen und zu koordinieren.

— Bis 1976 herrschte in Italien, wie auch sonst in weiten Teilen Europas, seit 1924 ein staatliches Rundfunkmonopol. Während die Bewegungen auf dem Äther durch die APT (Amministrazione Poste e Telecomunicazioni) beaufsichtigt wurde, einer Behörde des Postministeriums, wurde das Radioprogramm von der Radio Audizioni Italia (RAI) produziert. Letztere war der Haussender der Christdemokratischen Partei Democrazia Cristiana, dessen Strukturen auf den Mussolini-Faschismus zurückgingen (Pessina 2015: 18; Hartwig 1987). Als die Zensurpraxis der RAI ab 1970 zunehmend öffentlich kritisiert wurde, war das der Beginn einer innenpolitischen Krise (Pessina 2015: 22ff.). In deren Wirren strahlte eine Reihe von privaten Radiosendern ab 1973 ihr Programm aus. Innerhalb eines Jahres gründeten sich derart viele Kleinsender, dass es dem Postministerium nicht länger gelang, ihnen Einhalt zu bieten (Ebd.: 25f.). 1974 erklärte der italienische Verfassungs-

5)

Übertragung von Radiosendungen außerhalb des öffentlich-rechtlichen Rundfunks waren in der BRD und der Schweiz bis ins Jahr 1984 und in Österreich bis ins Jahr 2000 strengstens untersagt. Darüber hinaus wurden illegale Ausstrahlungen von Radioprogrammen während und nach der angespannten Situation des Deutschen Herbst 1977 nicht nur mit hohen Geld- und Haftstrafen belegt, sondern darüber hinaus auch als terroristische Aktivitäten eingestuft. Vgl. Collin 1980.

gerichtshof Teile des damaligen Rundfunkgesetzes für verfassungswidrig und mahnte eine Neuregulierung für solche lokalen Privatsender an. Die Gesetzesänderungen der folgenden beiden Jahre verschoben die Zuständigkeiten für die Belange privater Sender derart häufig, dass sich 1976 eine Gesetzeslücke für das drahtlose Lokalradio öffnete (Hartwig 1987: 668f.; Pessina 2015: 27).

—— Unterschiedliche Gruppen der Operaio Pottere und der Autonomia nutzten diese Gesetzeslücke, um Anfang 1976 ihre Sende-tätigkeit in improvisierten Radiostudios aufzunehmen und ein Live-Programm zu übertragen, das in lokalen Dialekten und Diskussionsrunden die aktuellen Ereignisse aus der jeweiligen Region kommentierte. Diese soziotechnologischen Gefüge entstanden als größere Protestbewegungen, deren politische Kämpfe sich keineswegs in der Liberalisierung von nationalen Gesetzgebungen wie der Frequenzöffnung erschöpften. Sie gründeten sich als Stimme(n) der feministischen Bewegung, der Antipsychiatriebewegung, der Mietrechtsbewegung, der Ökobewegung oder der Arbeiter\*innenbewegung – oft mit überlappenden Interessen.

**„ISOLIERUNG HAM WIR SATT!“ – DIE WELLENHEXEN** —— „Haben jetzt ein Frauenzentrum, Isolierung ham wir satt. ... Ham sie schon gehört, es gibt ein Zentrum, ham sie schon gehört, jetzt geht es los.“<sup>6)</sup>

—— Im November 1976 eröffnete ein eingängiger Protestsong die erste Sendung des feministischen Zürcher Radiokollektivs D’Wällehäxe (die Wellenhexen). Die hörbar affizierte Moderatorin wiederholt den Refrain: „Haben sie schon gehört?“ Sie kündigt Frauen an, die ihre brennenden Fragen endlich ins Radio bringen wollen.

—— Eingehend beschreibt eine weitere Stimme die erniedrigende Behandlung bei einer Schwangerschaftsunterbrechung, für die sie in einer Arztpraxis einen illegal hohen Preis zahlen musste. Von einer Jahrmarktmusik eingeleitet folgen szenische Sequenzen, in denen etwa zur Veröffentlichung der Namen misogyner Frauenärzte aufgerufen wird. Der Aufruf wird mit Gesprächen zur vaginalen Selbstuntersuchung gegengeschnitten, gefolgt von Hinweisen auf die Anlaufstellen der Zürcher Frauenbefreiungsbewegung.

—— Mit einem illegal aus Italien in die Schweiz geschmuggelten Sender produzierte und übertrug das 6-köpfige Kollektiv zwischen 1976 und 79 alle zwei Wochen dienstags ein abendliches Kurzprogramm von etwa zwanzig Minuten. Um zu erfahren, wie die Radiotechnik zu bedienen ist, begaben sie sich nach Genf zum bereits im Mai 1976 gegründeten Piratensender 101.

—— Zu den Treffpunkten der Wellenhexen gehörte das Zürcher

6)

Unbekannte Urheber\*innen: Piratensender 101 – Frauen live in Zürich (erste überlieferte Sendung der späteren „Wellenhexen“), 18. November 1976. In: Schweizerisches Sozialarchiv, F 1006-058a, Minuten 0:00–00:29 und 0:39–0:43. [https://www.bild-video-ton.ch/bestand/objekt/Sozarch\\_F\\_1006-058a](https://www.bild-video-ton.ch/bestand/objekt/Sozarch_F_1006-058a) (24.01.2022).

Frauzentrum FZ, das zum Zeitpunkt der ersten Wellenhexen-Ausstrahlung seit zwei Jahren existierte. Unter seinem Dach agierte eine Reihe von Arbeitsgruppen, die etwa einen Kindergarten oder ein Zeitungsprojekt betrieben. Zu den wichtigen Anlaufstellen des FZ gehören die Beratungsstelle der Arbeitsgruppe Sexualität und Aufklärung und die Homosexuelle Frauengruppe (HFG), deren Mitglieder auch auf der Hexenwelle sprechen. So war eine der letzten Wellenhexen-Sendungen im Mai 1979 vollständig der HFG gewidmet.

— Das Prinzip der thematischen Wellenhexen-Ausstrahlungen besagte, dass möglichst viele feministische Initiativen aus Zürich zu Wort kommen sollten. Ihre Stimmen konnten die Wellenhexen im Veranstaltungs- und Proberaum *Hexen-Höhle* aufzeichnen, den einige HFGler\*innen zusammen mit Freejazz-Musiker\*innen betrieben. Die Tonaufnahmen und ihre Postproduktion bewegten sich in einer rechtlichen Grauzone. Die Ausstrahlung von Radiosendungen war eindeutig untersagt, aber ihre Produktion blieb im Gesetzestext unerwähnt. Dennoch hielt und hält das gesamte Kollektiv die Namen seiner Mitglieder bis heute geheim. Darin sieht eine Wellenhexe aus der Redaktionsgruppe die Umsetzung einer dezidiert feministischen Ethik. Sie wollten vermeiden, dass einzelne Akteurinnen heroisch überhöht werden. Vielmehr stellten sie imperfekte, authentische und Dialekt sprechende Stimmen ins Zentrum, die besondere Geschichten offenbaren und legitime Gesichtsperspektiven zu Ohr bringen.<sup>7)</sup>

— Ganz anders stellte sich die rechtliche Situation für die Technikgruppe dar, denn ihre Mitwirkenden bewegten sich keinesfalls in einer rechtlichen Grauzone. Allein eine private Sendeanlage zu besitzen, verstieß zweifelsfrei gegen das Gesetz. Sie aber auch zu betreiben, galt in der Schweiz bis 1984 als Straftat, die mit hohen Geldstrafen geahndet wurde. Das machte die Geheimhaltung für die Technikgruppe, die aus vier Frauen\* und zwei Sendeequipments bestand, absolut dringlich.

— Die Programmproduktion der Schweizerische Radio- und Fernsehgesellschaft (SRG) ignorierte die Jugendbewegungen und ließ keinerlei staatsunabhängige Beschwerdeinstanz zu. Nachdem das italienische Verfassungsgericht eine Gesetzesänderung zugunsten von Lokalradios anmahnte, wurde auch in einem Schweizer Bundesbeschluss vom September 1976 über eine solche Verfassungsänderung abgestimmt. Die schweizerische Initiative aber scheiterte mit ihrem Antrag über die Zulassung von Lokalradios.<sup>8)</sup>

— Das ausführlichste Selbstzeugnis der Wellenhexen ist ein etwa zweistündiges Radiointerview, das Manfred Jurgovsky 2016

7)

Jugovsky, Manfred (2016): Interview mit den Wellenhexen, 29.2.2016, Radio Stadtfiler (Winterthur). In: Schweizerisches Sozialarchiv, F 1054-001, Minuten 00:20:00–00:21:00. [https://www.bild-video-ton.ch/bestand/objekt/Sozarch\\_F\\_1054-001](https://www.bild-video-ton.ch/bestand/objekt/Sozarch_F_1054-001) (23.01.2022).

8)

Bundesbeschluss über das Ergebnis der Volksabstimmung vom 26. September 1976 (Radio und Fernsehen; Bundeshaftpflichtversicherung), [https://www.fedlex.admin.ch/eli/fga/1976/3\\_1540\\_/de](https://www.fedlex.admin.ch/eli/fga/1976/3_1540_/de) (27.01.2022).

im Radio Stadtfilter mit zwei Frauen\* führte, die sich Ruth und Fernanda nennen und zwischen 1976 und 1979 die Gruppe der Wellenhexen aktiv mitgestaltet haben. Rückblickend erzählt eine Wellenhexe aus der Technikgruppe von den Vorsichtsmaßnahmen, die sie vor der behördlichen Verfolgung schützten: Zu keinem Zeitpunkt ihrer Sendetätigkeit wussten die Mitglieder der Redaktionsgruppe, wer die Mitglieder der Technikgruppe waren und umgekehrt. Für die Übergabe der Tonbänder mit den Sendungen sorgte eine Kontaktperson. Die Technikgruppe bildete zwei Untergruppen. An den Dienstagen, an denen sie sendeten, trugen die beiden Gruppen getrennt voneinander das Sendequipment querfeldein zu zwei hochgelegenen Picknickplätzen in der Umgebung von Zürich. Dabei hatten sie keinen Sichtkontakt. Nach Einbruch der Dunkelheit bauten die beiden Untergruppen ihre Sendeanlagen auf. Während der zwanzig Sendeminuten wechselten Sie im Zweiminutentakt sowohl zwischen den beiden Sendeanlagen als auch zwischen den Frequenzen.<sup>9)</sup> Nicht nur die behördlichen Ortungsdienste mussten die Frequenzbewegungen aufmerksam verfolgen, auch die Radiohörer\*innen mussten die Frequenzregler bedienen.

— Im Jingle heißt es: „Ihr hört den Sender der Wellenhexen. ... Wenn wir auf der Frequenz gestört werden, dann sucht weiter auf der Skala zwischen Hundert und Hundertvier.“<sup>10)</sup> Die Frequenzsuche ist ein wesentliches Element der Hörerfahrung klandestiner Radioübertragungen, denn erstens gibt es keine fest zugewiesene Frequenz und zweitens schützte der Frequenzwechsel vor der Ortung durch Peilgeräte. So wird auch bei den Wellenhexen das Einstellen der richtigen Frequenz zum integralen Teil einer intensiven Hörsituation, denn es gilt, keine wesentliche Stelle der feministischen Informationen zu verpassen, die weder im staatlichen Rundfunk noch in den Zeitungen vorkamen.

— Vor diesem Hintergrund bekommt der Protestsong aus der ersten Sendung eine bemerkenswerte Wendung: Der Halbsatz „haben Sie schon gehört“ steht für einen Informationsaustausch über informelle, persönliche Netzwerke, in denen Informationen vertraulich ‚von Mund zu Mund‘ weitergegeben werden, freilich in dem Wissen, dass sie wandern. Diese Praxis des ‚Hörensagens‘ wird unter dem Begriff ‚Klatsch und Tratsch‘ eher femininen Kommunikationsweisen zugeschrieben. In der Tat war der ungeplante Austausch von Informationen außerhalb der eigenen Familie für die isolierten Hausfrauen auf zufällige Begegnungen etwa bei der Kinderversorgung oder beim Einkaufen beschränkt.

— In ihrer virtuosens Beherrschung mobiler Radiotechnik bewirkten die Wellenhexen nicht nur, dass sie nie entdeckt wurden.

9)

Vgl. Jurgovsky: Interview mit den Wellenhexen, a.a.O., Minuten 00:17:47–00:18:41.

10)

Radio Wällehexe (Wellenhexen): Sendung vom 17.04.1979, Selbstdarstellung und Spray-Aktion. In: Schweizerisches Sozialarchiv, F 1006-023. [https://www.bild-video-ton.ch/bestand/objekt/Sozarch\\_F\\_1006-023](https://www.bild-video-ton.ch/bestand/objekt/Sozarch_F_1006-023) (23.01.2022).



Vielmehr wendeten sie die Praxis des Hörensagens zu einer ermächtigen Technik. Das Radiohören der Wellenhexen verbindet mit dem Außen. Es konnte nicht neben der Hausarbeit stattfinden, denn allein die häufigen Frequenzwechsel erforderten die ungeteilte Aufmerksamkeit. So stellte das Radiohören die Hausarbeit still, sie war ein Protest gegen die unendliche Menge von unerledigter Hausarbeit, die die Sinneswahrnehmungen der Frauen betäubte (vgl. Federici/Cox 1975).

**KÖRPER- UND RAUMPOLITIKEN DES ÖFFENTLICH-RECHTLICHEN RUNDFUNKS – BACKLASH GEGEN DIE FEMINISTISCHE BEWEGUNG, 1913–1923** — Bereits in seinen frühen Jahren wurde das Radiohören als Hörerfahrung in einer vergeschlechtlichten Situierung konzipiert.

— Als das Radio zu Beginn des 20. Jahrhunderts aufkam, eröffnete es völlig neuartige Modi der Politik. Die Praxen, die sich um das Massenmedium bildeten, vermochten es, das Zuhören auf doppelte Art und Weise zu regieren: Erstens adressieren ihre Inhalte, ihre als repräsentativ gesetzten Stimmen und auditiven Dramaturgien ein potenziell unendliches Publikum, das sie als ‚Radiofreund\*innen‘ zu konstruieren suchten (vgl. Schrage 2005: 186f.; Lacey 2005). Zweitens setzten sich als Folge von soziotechnologischen Strategien, mit und durch das Radio bestimmte Hörumgebungen durch, die das Radiohören und seine Körper disziplinierten, domestizierten und homogenisierten (vgl. Siegert 2005: 238).

— Ähnlich wie bereits oben erläutert, stellt das Gros der Erzählungen von ‚Radiogeschichte‘ maskuline Netzwerke ins Zentrum. So geht etwa Bernhard Siegert in seinen medienphilosophischen Untersuchungen davon aus, dass die frühen Radio-Akteur\*innen im deutschsprachigen Raum dem Militär angehörten (ebd.: 238). Ihre technische Ausbildung und die Eigenschaften der ersten Radiogeräte ermöglichte es ihnen Radiosignale sowohl zu empfangen als auch zu senden auf Geräten, die aus den Beständen des Militärs entwendet wurden. Als ehemalige Heeresfunker zwei hauptstadtnahe Funkstationen der Deutschen Reichspost inmitten der radikalisierten innenpolitischen Kämpfe besetzten, schürte dies eine diffuse Angst vor revoltierenden, technologisch versierten Protest-Netzwerken (vgl. ebd.: 243; Schrage 2005: 178). Bei Siegert bietet das Motiv der vernetzten, paramilitärischen Funkergruppe und deren Einbindung in Arbeiter- und Soldatenräte eine spektakuläre Folie für die Historisierung der folgenreichen Einhegung des Radiosendens und -hörens durch die staatliche Monopolisierung des Rundfunks.<sup>11)</sup>

11)

Für eine eher auf die faschistische Massenmobilisierung fokussierte Darstellung siehe Apprich 2015: 33.

— In Siegerts Erzählung werden Praxen der Rundfunkübertragung in einem strikt männlichen Setting kontextualisiert – eine Darstellung, der die Medienwissenschaftlerin Kate Lacey bereits vor nahezu dreißig Jahren widersprochen hat. Ausgehend von ihrer Forschung in Berliner Zeitungs- und Rundfunkarchiven interessiert sich Lacey dafür, mit welchen Argumenten die Einführung des staatlichen Rundfunkmonopols in den politischen Debatten der Zwischenkriegszeit befördert wurde. Dabei stellt sie fest, dass das frühe Radiohören zunächst in gemeinschaftlichen Situationen und Räumen stattfand. Nach spezifischen Formen des öffentlichen Radiohörens suchend, interessiert sie sich für historische Fälle des Gemeinschaftsempfangs, die außerhalb privater Wohnungen stattfanden und einer Radikalisierung des Hörens Raum zu geben suchten. In den Berliner Pressearchiven geht sie Zeitzeug\*innenberichten über Hörgemeinden und Radiosälen nach (Lacey 2005: 201f.) und stellt Überlegungen zu deren „Radioöffentlichkeiten“ (Lacey 2013: 105) an.

— Lacey kommt zum Schluss, dass erst eine repressive Gesetzgebung das Radiohören zu der individualisierten Praxis machte, die es bis heute blieb und die sie als Ausdruck eines massiven antifeministischen Backlash wertet. In ihren Untersuchungen zeichnet sie die breitenwirksame Einführung des Radios als disziplinären Prozess nach, der sich unter dem Eindruck einer organisierten und das Wahlrecht erstreitenden Frauenbewegung vollzieht. Angesichts der allgemeinen Mobilisierung für den Ersten Weltkrieg wurden Frauen für gut bezahlte Tätigkeiten in der Schwermetallindustrie ausgebildet und eingesetzt (vgl. Boak 2013: 137–164). Ab 1919 nahmen sie als Wählerinnen, Parteimitglieder und Politikerinnen Einfluss auf die Innenpolitik. Mit der Einführung des Wohlfahrtssystems wurden Ehefrauen, Töchter und andere weibliche Familienangehörige, denen die unvergütete Erledigung familiärer Versorgungsleistungen zugeschrieben wurde, zumindest ansatzweise entlastet (vgl. Lacey 1996: 17; Peukert 1987: 106; Boak 2013: 293; Küpper 2014: 113–135).

— Der stärkeren Sichtbarkeit und neuen Handlungsoptionen von Frauen standen die Härten der Inflation gegenüber, die sich aus den Kosten des Ersten Weltkriegs ergaben. Nach 1921 implodierten individuelle Ersparnisse. Mit der sprunghaften Zunahme der Arbeitslosigkeit fanden sich selbst bis dato besser verdienende Bevölkerungsgruppen in der Wohnungslosigkeit wieder. In der Tagespresse wurde die allgemeine ökonomische und soziale Instabilität der zunehmenden ökonomischen Unabhängigkeit der Frauen und der Liberalisierung von Lebensformen angelastet.

Dementsprechend nahm einerseits die körperliche und symbolische Gewalt gegen Frauen zu, mit deren selbstbestimmter Sexualität im biopolitischen Diskurs der Niedergang der Nation und eines imaginierten ‚Volkskörpers‘ assoziiert wurde (vgl. Küpper 2014: 269). Im Zuge der sogenannten Demobilmachung sorgten die neuen gesetzlichen Vorschriften von 1918 und 19 für die schrittweise Entlassung von Frauen aus der industriellen Tätigkeit (vgl. Rouette 1993: 92–170). Als die Inflation am Ende des Jahres 1923 einen vorläufigen Höhepunkt erreichte, wurde das breitenwirksame Radio in Deutschland eingeführt.

— Im Auf und Ab der ökonomischen und sozialen Teilhabe entstanden Konzepte für öffentliche ‚Radiotheater‘. Das öffentliche Radiohören würde die enorm kostspieligen Geräte und Monatsgebühren als geteilte Güter nutzen und zugleich technikaffinen Kriegsversehrten ein neues Tätigkeitsfeld eröffnen. Gegen solche öffentlichen Radiohör-Orte verwahrte sich sowohl die Industrie als auch die Regierung. In moralischen Argumentationen wurde vor einer feminisierten Öffentlichkeit gewarnt, mit deren ‚Unordnung‘ die Errichtung lokaler Zensurbehörden begründet wurde (Lacey 1996: 22ff.). Ihre Politisierung des Radiohörens als ein präsentisches Hören, das Lacey unter dem Dach von frühen Arbeiterradioklubs, Gewerkschaften, Frauenorganisationen sowie in Laubenkolonien findet, galt es zu disziplinieren und „im wahrsten Sinne des Wortes zu domestizieren“ (Lacey 2005: 201; Lacey 2013: 129ff.).

— Die Domestizierung des Radiohörens wurde über strukturelle Einhegungen des Radiomachens erwirkt. Zunächst wurden improvisierte und offene Formate untersagt, um bald darauf die Kontrolle über den Äther zweizuteilen: Während eine Programmbehörde die Inhalte vor den Sendungen überprüfte, wachte die Reichsrundfunkgesellschaft über die reibungslose Übertragung. Mit der funktionellen Teilung beider staatlicher Organe war, so Siegert, die Hoffnung auf eine umfassende Kontrolle „über die Bewegungen des Äthers“ (vgl. Siegert 2005: 233) verbunden. Dabei wirkt die scharfe Trennung zwischen der Kontrolle über die Materialität der Radioübertragung und den Inhalten des Radioprogramms, wie sie Siegert beschreibt, als soziotechnologische Klammer, die das radiophone Hören zu verunmöglichen sucht.

— Die Vorstellung von einer medienspezifischen Qualität, die Paul Deharme, als „radiophon“ fasste, entstand in Abgrenzung zum breitenwirksamen Schallplattenvertrieb und den damit verbundenen Möglichkeiten für vorproduzierte Radiosendungen. Nach einem durch den ersten Weltkrieg bedingten empfindlichen Rückgang erfuhr die Schallplattenindustrie in den Nachkriegsjahren

ein stetiges Wachstum. Als ab 1925 elektrische Tonaufnahmeverfahren die Kosten der Schallplattenproduktion noch einmal deutlich reduzierten, wurde es erschwinglich, Radiosendungen voranzutreiben und erst später auszustrahlen und bei Bedarf zu wiederholen. Diese sich abzeichnende Rationalisierung verstand Deharme als empfindliche Gefahr für das Experimentieren mit Live-Übertragungen, auf denen die Radiopraxis bis dato beruhte. Bereits 1928, also in den ersten fünf Jahren nach der Einführung des breitenwirksamen Radios veröffentlichte der Radiokünstler seine „Proposition d'un art radiophonique“.

— In seinem Essay plädierte er für eine „radiophone Kunst“, die sich aus dem live-übertragenem Reden, Sprechen, Singen und Spielen speiste. (Deharme 1928; siehe auch Huynh 2016:49)<sup>12)</sup> Weil radiophone Kunstpraxen für ihn auf Konstellationen um eine störungsanfällige und eher instabile Liveness fußen, entwickelt das radiophone Hören (im Unterschied zum programmfixierten Hören) eine besondere Sensibilität für Unterbrechungen, wie vielsagende Versprecher, das Rauschen einer wetterbedingt schwachen Übertragung, die elektromagnetischen Geräusche eines defekten Empfängers oder die Artikulationen von Störsendern. So bildet das radiophone Hören eine Aufmerksamkeit für das ‚Nicht-Funktionieren‘ aus. Es richtet sich auf unwiederholbare menschliche und nichtmenschliche Artikulationen, die selten archivarische Spuren hinterlassen und an deren Überlieferungen sich später spekulative Überlegungen ansiedeln können. Für das radiophone Hören sind dominante Techniken, wie die behördliche Kontrolle und nationale Technikerzählungen immer schon lückenhaft.

— In seinem Insistieren auf eine radiophone ‚Kunst des Radios‘ warnt Paul Deharme vor einer kommenden ‚Institution Radio‘, deren didaktische und unter Umständen ideologische Ordnung sich in Form von vorproduzierten und durch eine Behörde abgenommenen Ausstrahlungen manifestiert. Sie sucht das Radio als Medium unhörbar zu machen. Das Medium verstummt zu Gunsten des unterhaltsamen Programms – einer reibungslos funktionierenden auditiven Alltagsbegleiterin.

— An dieser Stelle setzt die feministische Medienanalyse von Kate Lacey an. Wie vorher erwähnt, hat sie in Medienarchiven in Berlin und Frankfurt am Main bereits in den 1990er Jahren untersucht, wie die staatliche Monopolisierung des deutschen Rundfunksystems das selbstorganisierte und gemeinschaftliche Radiohören zu „individuierten, immobilisieren und separieren“ (Lacey 2005: 196) versuchte. Sie stellt fest, dass das störungsfreie Radioprogramm von den staatlichen Behörden als individuelles und

12)

Siehe auch Huynh 2016: 49. Eine umfassende Historisierung radiophoner Praxen und Debatten wird derzeit unter der Leitung von Ute Holl (2014) erarbeitet.

vermeintlich ‚neutrales‘ Hörerlebnis konzipiert wurde, das einerseits die kulturbetonte Freizeit von bürgerlichen und vermeintlich unpolitischen Lebensstilen akzentuiert und zum anderen die reproduktive Arbeit im Haushalt rahmt und zeitlich strukturiert. Lacey sieht die staatlichen Einhegungen des Radiohörens in Deutschland als Teil einer nationalen Ökonomie, die sich auf die Feminisierung der Hausarbeit stütze. Das Radiohören spielte eine entscheidende Rolle in der Normalisierung heteronormativer Weiblichkeitsbilder, die sich im politischen Bild des Mutterkörpers und seiner an die Reproduktion gebundenen Sexualität kristallisierten. Wie Lacey zeigt, formte sich das Radio mit dem Aufbau des öffentlich-rechtlichen Rundfunks als ein „Beziehungssystem“ (Federici 2020: 278), um es mit einem Begriff der Philosophin Silvia Federici zu fassen. Seine drahtlose Netzstruktur eignete sich hervorragend für die effiziente Vermittlung und performative Aktualisierung einer biopolitischen ‚Normalität‘, der sich die Praxen der verstreuten Hörer\*innenkörper annähern sollten (vgl. Lacey 1996: 28; Schrage 2012: 82f.).

—— Von Beginn an haben die politischen und ökonomischen Ausschlüsse der deutschen Rundfunkpolitik das unangemeldete ‚Mithören‘ von Ausstrahlungen herausgefordert. Lacey verweist auf eine Reihe von Notverordnungen von 1924, die Hausdurchsuchungen nach selbstgebaute Radiogeräten gestatteten und unerlaubte Manipulationen an Radioempfängern, mit denen diese zu Sendern gemacht werden konnten, kriminalisierten (vgl. Lacey 1996: 32f.).

**HEXEREI AUF DEM SENDER** —— Siebzehn Jahre nachdem die Wellenhexen ihre *Hexenwelle* initiierten, veröffentlichte Félix Guattari einige dichte Überlegungen zu den selbstverwalteten Radios der siebziger 1970er Jahre (Guattari 1993). Weil die Radiogruppen selten industriell vorgefertigtes nutzten, ist für Guattari sowohl ihr kollektives Improvisieren als auch die materialisierte Lösung ihrer „techniko-philosophischen Fragestellungen“ (ebd.: 86) politisch. Denn nicht nur die Infrastrukturen ihrer „kollektiven Entäußerungs-Anordnungen“, sondern auch ihre ungeschulten, aufbegehrenden, direkten Sprech- und Redeweisen initiieren ein Aktiv-Werden (ebd.: 87). Für Guattari beschwören die selbstverwalteten Radios sowohl die Hörer\*innen, aber auch sich selbst; mit versteckten Sendeanlagen setzen sie alle(s) in Bewegung.

—— Mit der Lust daran und der Furcht davor, dass das Radio ein ‚Zauberzeug‘ sein könnte, spielt auch das erste Radiohörspiel im deutschsprachigen Raum. 1924 inszenierte der Frankfurter Rund-

funkintendant Hans Flesch ein experimentelles Sendespiel. In ihm dringen zwei Personen ins Radiostudio ein – eine Märchentante und ein Zauberer. Mit Nonsense-Märchen und elektro-akustischen Sounds, unterbrechen sie Ansager und Kapelle bei der Live-Darbietung eines Walzers. Als die Studiot Techniker den Sender abschalten möchten, stellen sie fest, dass er nicht mehr auf ihre Schaltversuche reagiert (vgl. Schrage 2001: 231ff.). Alles steht im Bann des „entfesselten Sender[s]“, kommentiert Ernst Schoen (1924: 2425), der damals ebenfalls im Frankfurter Rundfunk tätig ist, das Hörstück.

— In dieser *Zauberei auf dem Sender* sieht der Soziologe Dominik Schrage ein modernes, medienreflektiertes Formempfinden, das eine eigenständige Radioästhetik zeitigt (vgl. Schrage 2001: 233f.). Dass die Eindringlinge im Stück auf illustrative Weise vergeschlechtlicht sind, davon abstrahiert Schrage, wenn er hier eine ästhetisch-moderne Form zu belegen sucht.

— An dieser Stelle möchte ich meine bisherigen Überlegungen rekapitulieren: Anhand eines Archivalien aus dem PTT-Archiv kontextualisierenden Videos über die sogenannte Radiopiraterie habe ich die Selbst- und Fremddarstellung von Radiopirat\*innen diskutiert. In meinem Beispiel wurde über die Figur der Piraten ein männliches und machthymisches Setting entworfen. Ein ähnliches Setting kommt auch in den technikphilosophischen Texten von Bernhard Siegert zum Tragen – hier sind es abtrünnige Heeresfunker, die militärisches Funk-Equipment kapernd, nach Kriegsende einige Kommunikationszentralen besetzen. Anders als die ehemaligen Heeresfunker blicken die im PTT-Archiv-Video als ‚erwachsen geworden‘ präsentierten Radiopiraten auf ihre ungehorsame Vergangenheit zurück und lassen sich in vielfältige Stränge von linearen Fortschrittserzählungen einbetten: in biografische, juristisch-nationale und in die von technologischen Innovationen. Im Abspann des Videos wird auf die fehlenden nicht-(cis-)männlichen Radiopiratinnen hingewiesen. Spätestens hier wird deutlich, dass die Aufarbeitung von feministischen, klandestinen Radiogruppen geboten ist – allerdings anders als dieses Video es suggeriert. Selbstverständlich geben die Wellenhexen ihre Identität nicht preis, denn das ist ein Grundsatz ihrer radikalen Praxis. Sie blicken nicht öffentlich zurück auf vergangene biografische und gesellschaftspolitische Phasen, deren Kämpfe heute obsolet sind. Die Kämpfe und Themen, die ihre ungehorsamen Sendeanlagen erschufen, schwappen aus der Vergangenheit der 1920er Jahre in ihre damalige Jetztzeit und von dort in ein heutiges Jetzt, in dem ich an ihren Artikulationen entlang denke.

— In den Archivforschungen von Kate Lacey konnten Geschichten und Visionen von feministischen Bündnissen geborgen werden, die ebenfalls politische Hoffnungen ins Radio setzten. Aber Lacey macht auch auf die politische Kontrolle über Frauen\*körper aufmerksam, die der monopolisierte, staatliche Rundfunk im deutschsprachigen Raum seit Mitte der zwanziger Jahre ausübte. Im Sinne einer durchmilitarisierten Gesellschaft sollten Frauen häusliche Sorge- und Reproduktionsarbeit leisten, begleitet von einem fortwährendem Radio-Vergeschlechtlichungsapparat.

— Zehn Jahre nachdem sich die Wellenhexen von ihrer Hexenwelle lösten, um sich anderen Aktivitäten zuzuwenden, stellt Silvia Federici fest: „Zwischen dem ideologischen Apparat, der die Hexenverfolgung gestützt hat, und der gegenwärtigen Familiengesetzgebung gibt es unverkennbar eine gewisse Kontinuität“ (Federici 1988: 37). Federici zeigt, wie die Hexenverfolgung als politisches Mittel mit Gewalt die heteronormative Ehe, Sexualität und Kleinfamilie durchzusetzen, in deren System weibliche Menschen in die häusliche Sphäre verbannt wurden. Die Ideologie, die dies stützte, denunzierte jegliche nicht-normative feminine Praxis, etwa der lustvollen Sexualität oder des politischen Engagements, als Hexerei. Die Hexenverfolgung dämonisierte besonders Frauen\*, die aufgrund ihrer ökonomischen und geopolitischen Situierung ohnehin marginalisiert waren. Um ihre Körper und Praxen zu Garanten der reproduktiven Ordnung zu machen, wurde ihnen mit der Konstruktion der Ehefrau und Mutter ein ein-dimensionales Subjektivierungsangebot aufgezwungen (vgl. ebd.: 36).

— Der Genozid, dem insbesondere zwischen 1550 und 1650 unzählige Frauen zum Opfer fielen, wurde Federici zufolge besonders von Forscher\*innen ignoriert, die sich von der Moderne-Erzählung als linearem Geschichtsverständnis, als deren Zentren Rationalität und Fortschritt präsentiert werden, faszinieren ließen (vgl. ebd.: 31). Indem die Wellenhexen sich mit diesen durch die vermeintliche ‚Moderne‘ marginalisierten Frauen solidarisierten, kritisierten sie auch die vermeintliche Moderne des Radios als eine technikedeterministische Illusion, aus deren ‚Zauber‘ sie sich und andere lösen wollten. So ist ihre ‚Hexerei auf dem Sender‘ ein Gegenzauber und zugleich eine ethiko-ästhetische Transformation der experimentellen Ansätze aus dem frühen Felsch-Hörstück. In den von den Wellenhexen überlieferten Tonaufzeichnungen erklingt ein Radio-Dickicht voller Verrücktheiten, entfesselter Sounds und nicht-normativer Zungen. Ihre radikale Praxis mit ihren vielschichtigen Verweisen eröffnen mannigfaltige An-schlüsse für ein Que(e)rlesen von Radiogeschichte(n). Und sie haben die phantasielose Vergeschlechtlichung der Praxis und der Geschichtserzählung des Radios mit einem Schadenszauber belegt.

// Literaturverzeichnis

- Apprich, Clemens (2015) Vernetzt. *Zur Entstehung der Netzwerkgesellschaft. Bielefeld, transcript.*
- Boak, Helen (2013): Women in the Weimar Republic. Manchester, Manchester UP.
- Collin, Claude (1980): Hört die anderen Wellen: Radio Verte Fessenheim, Radio S.O.S. Longwy. Erfahrungen mit freien Radios in Frankreich und anderswo. Berlin, EXpress Edition.
- Deharme, Paul (1928): Proposition d'un art radiophonique. In: Nouvelle revue française, no. 174, zitiert in: Hollier, Denis / Waters, Alyson (1996): The Death of Paper: A Radio Play. In: October, Vol. 78, S. 3–20, hier S.18f.
- Federici, Silvia / Cox, Nicole (1975): Counter-Planning from the Kitchen. Wages for Housework. A Perspective on Capital and the Left. New York, Falling Wall Press.
- Federici, Silvia (1988): The Great Witch-Hunt. In: The Maine Scholar, Vol 1, S. 31–52.
- Federici, Silvia (2020): Die Welt wieder verzaubern. Technologie, der Körper und die Commons. In: Dies., Die Welt wieder verzaubern. Feminismus, Marxismus & Commons. Berlin/Wien, Mandelbaum, S. 273–286.
- Fiinn, Andrew (2011): Archival Activism: Independent and Community-led Archives: Radical Public History and the Heritage Professions. In: InterActions. UCLA Journal of Education and Information Studies, 7(2), <https://escholarship.org/uc/item/9pt2490x> (15.07.2022).
- Graf, Thomas (1980): Forderungen. In: Gruppe Olten, Die Zürcher Unruhe. Zürich, Orte-Verlag.
- Guattari, Felix (1993): Popular Free Radio. In: Strauss, Neil / Mandl, Dave (Hg.), Radiotext(e), New York, semiotext(e).
- Halberstam, Judith Jack (2005): In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives, New York/London, New York University Press.
- Halberstam, Jack (2020), Wild Things: The Disorder of Desire, Durham, Duke University Press.
- Hartwig, Matthias (1987): Die Rechtsprechung des italienischen Verfassungsgerichts zur Hörfunk- und Fernsehordnung. In: ZaöRV, Band 47, S. 665–698.
- Holl, Ute (2014): Radiophonie. Forschungen für ein kommendes Radio. In: Kuchenbuch, Ludolf / Missfeld, Jan-Friedrich (Hg.), *Historische Anthropologie. Kultur - Gesellschaft - Alltag*, 22, 3 („Sound“), S. 426–435.
- Huynh, Pascal (2016): Kurt Weills Schaffen in der französischen Medienlandschaft 1933–35. In: Grosch, Nils / Lucchesi, Joachim / Schebera, Jürgen (Hg.), Emigrierte Komponisten in der Medienlandschaft des Exils, 1933–45, Bd. II. Berlin, Springer Verlag, S. 47–54.
- Küpper, Vera (2014): „Herrin ihres eigenen Körpers“. Arbeiterinnen und die Sexualreform der Weimarer Republik. In: Feminismus Seminar (Hg.): Feminismus in historischer Perspektive. Eine Reaktualisierung. Bielefeld, transcript.
- Lacey, Kate (1996): Feminine Frequencies: Gender, German Radio, and the Public Sphere, 1923–1945. Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- Lacey, Kate (2005): Öffentliches Zuhören. Eine alternative Geschichte des Radiohörens. In: Gethmann, Daniel / Stauff, Markus (Hg.), *Politiken der Medien*, Zürich/Berlin, diaphanes, S. 195–208.
- Lacey, Kate (2013): Listening Publics: The Politics and Experience of Listening in the Media Age. Cambridge and Malden, Polity Press.
- Pessina, Emanuela (2015): Politische Macht über Italiens Medien. Die Veränderung der italienischen Medienlandschaft in Zeiten der Oligarchie. In: Berliner Schriften zur Medienwissenschaft, Vol. 21, Berlin, Universitätsverlag der TU.
- Peukert, Detlev (1987): Die Weimarer Republik. Krisenjahre der klassischen Moderne. Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Rouette, Susanne (1993): Sozialpolitik als Geschlechterpolitik. Die Regulierung der Frauenarbeit nach dem Ersten Weltkrieg. Frankfurt a.M., Campus.
- Schoen, Ernst (1924): Vom Sendespiel, Drama, der Oper und dem Briefkasten. In: Der deutsche Rundfunk, Jg. 2, S. 2425–26, S. 2425. So zitiert in: Schrage, Dominik, Psychotechnik und Radiophonie, a.a.O., S.232.
- Schrage, Dominik (2001): Psychotechnik und Radiophonie. Subjektkonstruktionen in artifiziellen Wirklichkeiten 1918–1932. Berlin, Wilhelm Fink Verlag.
- Schrage, Dominik (2005): Anonymes Publikum. Massenkonstruktion und die Politiken des Radios. In: Gethmann, Daniel / Stauff, Markus (Hg.), *Politiken der Medien*. Zürich und Berlin, diaphanes, S. 173–194.
- Schrage, Dominik (2012): Subjektivierung durch Normalisierung. In: Riegraf, Birgitt / Spreen, Dierk / Mehlmann, Sabine (Hg.), *Medien – Körper – Geschlecht. Diskursivierungen von Materialität*. Bielefeld, transcript.
- Siegert, Bernhard (2005): Oszillationen zwischen Störung und Entstörung. In: Gethmann, Daniel / Stauff, Markus (Hg.), *Politiken der Medien*. Zürich/Berlin, diaphanes.
- Sozialdemokratische Partei Zürich (Hg.) (1980): Eine Stadt in Bewegung. Materialien zu den Zürcher Unruhen. Zürich, SP Stadt Zürich.
- Thompson, Paul (2000): The Voice of the Past: Oral History. Oxford/ New York, Oxford University Press (Erstveröffentlichung 1978).



// Angaben zur Autorin

Anna Bromley ist Künstlerin, Autorin, Kuratorin und Radiomacherin. Mit prozessbasierten, hybriden Verfahren zwischen Kulturforschung und Kunst durchleuchtet sie repräsentative Rede- und Sprechweisen und begibt sich auf die Suche nach Stimmen und Ereignissen, die ihre Ordnungen außer Kraft setzen. Ihre künstlerischen Interventionen waren zuletzt in beuys2021 | beuysradio, im Hörspielstudio des WDR Köln, in der Akademie der Künste der Welt Köln, in der documenta14 in Kassel, in der Architektur Biennale in Tiflis, im Bärenzwinger Berlin, in der nGbK – neue Gesellschaft für bildende Kunst Berlin, im HKW Berlin und im SAVVY Contemporary Berlin zu sehen und zu hören.

// 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](http://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>



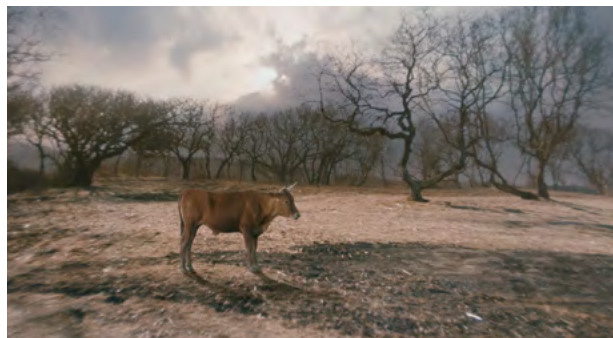
---

## „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 Vogelgezwitscher 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 benachbarten Farmer die Brandtrümmer durchsuchen, finden sie jedoch nur die Überreste eines Mannes und eines Kindes, aber nicht die von Elspeth. So verbreitet sich das hartnäckige Gerücht, die vermisste Mutter habe sich auf magische Weise in die herrenlose Kuh verwandelt, die am selben Tag in der Nähe des tragischen Unfalls erscheint [Abb. 2].

— Die Kamera löst sich von der jungen Kuh und schwenkt über die karge Landschaft und ein kleines Dorf mit Reetdächern. „Storgursey. 1603. England“ wird in denselben mittelalterlichen Lettern eingeblendet, während eine weibliche Stimme aus dem Off berichtet, 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.”<sup>1)</sup> 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.<sup>2)</sup> 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 KRAFT<sup>3)</sup> \_\_\_\_\_

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.<sup>4)</sup> 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 Zauberkraften, 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 Reinigungsarbeit<sup>5)</sup> 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,<sup>6)</sup> 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.<sup>7)</sup> „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 Schlussequenz 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 Gesamtszenarie, 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“.<sup>8)</sup> 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 enthalten<sup>9)</sup> – 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.<sup>10)</sup>

— 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.<sup>11)</sup> 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“<sup>12)</sup> 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](http://www.fkw-journal.de)

#### // Lizenz

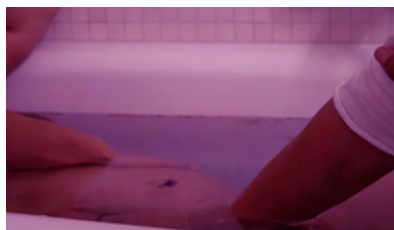
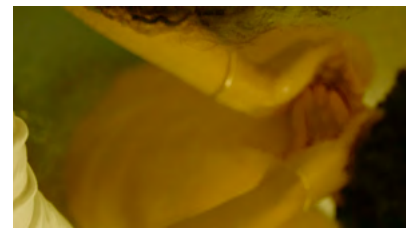
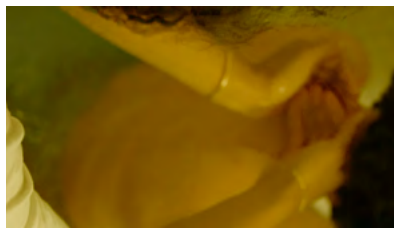
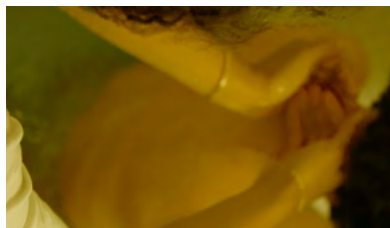
Der Text ist lizenziert unter der CC-BY-NC-ND Lizenz 4.0 International. Der Lizenzvertrag ist abrufbar unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de>



---

## SWIRLING RECOLLECTIONS – AN INVITATION

---





a watery body is the sum of its listening, a polyphony of sound-waves and vibrations

—— “perhaps, with time, if I waited here long enough, I could dissolve into foam and be withdrawn into something vaster than my immediate body”<sup>1)</sup> they said, standing with their feet in the Black Sea, filling a plastic bottle with water to bring back to the magician they were falling in love with. this is an invitation to dissolve into foam, to listen to the waters and connect with the ones transcended. a reverberation with, for and thanks to the ones taken, torn from their kin, forced to forget all they were and all they knew. a way to listen to the ones who were never born, unwilling to leave their warm and liquid darkness. and to those, who were born and lost and burnt.

—— “I believe that we are all qualified to bless our own water. water herself is blessed. your blessing simply personalizes the power of the water”<sup>2)</sup> they said, while putting a small bowl of water on their balcony a night of the full moon. this is an invitation to bless a bowl of water that suits you and your circumstances. you can harness the sun for their energy or let the water be pulled by the full moon. you can use rosemary for protection or rose quartz for grounding. you can say a blessing, an incantation or an intention. water is living consciousness. any form of blessing you choose will shape it.

—— “mostly I put herbs in it and a bowl of water that I’ve blessed beforehand. then, I dive, try to be as silent as possible and listen.” they said, while the water kept pouring into the bathtub. this is an invitation to dissolve into water and dive into it with intention and devotion (a bath, a shower, the lake, the rain, the ocean) and to connect with something other than your immediate body. dive into a deep liquid, let it pour or drop over you, let somebody wash you with blessed water. ask questions and await a fluid response. lower your own frequencies and listen to the recollections that swirl in the liquid. honor them by trying to create an intimate and liquid touch with the voices and temporalities that live in and talk through the water.

—— A watery body is the sum of its listening, a polyphony of soundwaves and vibrations. it can dissolve into foam, call forth voices and thereby remember. it’s magic.

1)

Akwaeke Emezi 2021: 10.

2)

Luisah Teish 1985: 218.



// References

Emezi, Akwaeke (2021): *Dear Senthurán: A Black Spirit Memoir*. New York, Riverhead.  
Teish, Luisah (1985): *Jambalaya: The Natural Womans Guidebook of Personal Charms and Practical Ritual*. New York, Harper & Row.

// Image Credits

Fig. 1–7: Screenshots from the video installation *Mama Y and their liquid touch* by Tina Omayemi Reden.

Screenshot from the movie *Dried Out, we had forgotten our speech* by Jumana Issa und Tina Omayemi Reden.

// About the Author

Tina Omayemi Reden ist eine in Zürich lebende Künstlerin, Dozentin, Kultur- und Community-arbeiterin. Meist in Kollaborationen arbeitend erforscht sie die Möglichkeiten in Momenten des Hinhörens und den daraus resultierenden Verstrickungen, Wünschen und Beziehungen. Sie arbeitet mit Klanginstallationen, Heilpraktiken, Storytellings oder Performances als mögliche Orte für queere, Schwarzfeministische und achtsame Praxen. Sie ist aktives Mitglied des Netzwerks Bla\*Sh (Schwarzfeministisches Netzwerk) und des Kollektivs FUBU (For Us By Us) in Zürich wo sie Veranstaltungen mitorganisiert und Räume miteröffnet.

// FKW is supported by the Mariann Steegmann Institute and Cultural Critique / Cultural Analysis in the Arts 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](http://www.fkw-journal.de)

// License

This work is licensed under the CC-BY-NC-ND License 4.0. To view a copy of this license, visit:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



---

## 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*<sup>1)</sup> 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.<sup>2)</sup> 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.<sup>3)</sup> 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 *Techno-schamanismus* 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.<sup>4)</sup> 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.<sup>5)</sup> 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 mürri-schen, männlich gelesenen Figur, der die Abtreibungsparagrafen auf den wohlgenährten Bauch geschrieben waren.<sup>6)</sup> 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.<sup>7)</sup> 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. *Irishen 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. Irishen 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](http://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>



---

## WATCHING THE PAIN OF OTHERS – EIN (VER-)HEXENDER VIDEOESSAY?

---

Ich bin dem Videoessay *Watching the Pain of Others* (2019, 31')<sup>1)</sup> von Chloé Galibert-Lainé eines späten Abends an meinem Laptop in meinem Schlafzimmer begegnet. Im Zuge der coronabedingten Online-Ausgabe des European Media Art Festivals 2020 stieß ich auf ihn im Filmprogramm *Looking in a Mirror and Not Recognising Ourselves*, ohne zuvor die Beschreibung gelesen oder von dem Film *The Pain of Others* (Penny Lane, 2018, 71') gehört zu haben, auf den sich Galibert-Lainés Videoessay<sup>2)</sup> bezieht. Auf die Anfrage für die *Witchy Wits* FKW-Ausgabe einen filmbezogenen Beitrag zu schreiben, kam mir *Watching the Pain of Others* wieder in Erinnerung. Der Videoessay handelt weder von archetypischen Hexenfiguren, noch dreht er sich um eine explizit als Hexen markierte Praxis, hat für mich aber Anknüpfungspunkte an das, was ich hier vorläufig als ‚hexenden Film‘ bezeichnen möchte. Entlang meiner Film-Erfahrungen<sup>3)</sup> mit *Watching the Pain of Others* möchte ich möglicherweise ansteckenden Momente und deren Verwobenheit mit Blickverhältnissen im Videoessay nachgehen, um dann darüber zu spekulieren, inwiefern dieser als ‚hexend‘ beschrieben werden könnte. Abschließend werde ich einige Gedanken dazu formulieren, inwiefern ein hexender Film aus Perspektive der ästhetischen Filmbildung bildend wirken könnte.

— In einer sprachlichen Annäherung an das, was mich an *Watching the Pain of Others* irritiert und fasziniert hat, begeben mich also auf eine Spurenlese. Mit dieser Herangehensweise soll das Ereignishafte, Flüchtige des Filmischen herausgestellt werden und darauf aufmerksam gemacht werden, dass Film nie vollständig als Gegenstand erfasst, sondern immer nur nachträglich, aus einer subjektiv, affektiv und biografisch geprägten Erinnerung heraus neu übersetzt werden kann (vgl. Zahn 2012: 113). In dieser Hinsicht ist meine Spurenlese einer partialen Perspektive im Sinne von Donna Haraway (1996) verpflichtet. Sie ist zurückzuführen auf meine gesellschaftliche Positionierung als *weiße*, cisgeschlechtliche, queere, migrantische Person.

— Anlass für eine Spurenlese kann eine Verblüffung, eine Begegnung mit irritierenden, nicht einzuordnenden filmisch-evozierten Erfahrungen sein. „Spurenlesen wird nötig unter der Bedingung von Orientierungsverlust, Ungewöhnlichem, Unsicherheit, Ungewissheit, allgemein in Situationen, in denen sich ein Subjekt nicht (mehr) auskennt.“ (Zahn 2012: 96; in Bezug auf Krämer

1)

Link zum Videoessay: <https://vimeo.com/298425068> (12.07.2022).

2)

Das hybride Format des Videoessays bewegt sich an den Schnittstellen zwischen künstlerischer und filmwissenschaftlicher Forschung und ist aufgrund seiner vielfältigen Formen kaum einheitlich zu bestimmen (vgl. Pantenburg 2017). Mit Bezug auf den Videoessayisten Kevin B. Lee (XXXX) könnten als Spezifika des Videoessays die Verwobenheit zwischen Rezeption und Produktion sowie die kollaborative Haltung im filmisch-praktischen Umgang mit dem jeweiligen Found Footage Material verstanden werden, die m.E. auch für Galibert-Lainés Arbeitsweise bezeichnend sind (vgl. Bachmann 2017).

3)

Mit dem Bindestrich in der Film-Erfahrung möchte ich die Brüchigkeit von filmischen Erfahrungen herausstellen. Vgl. Zahn 2014.



2008) Die (medialen) Paradoxien im Spurbegriff – der Spur zwischen An- und Abwesenheit – dienen dabei als Motor dafür, trotz aller Orientierungsnot vorschnelle Rückschlüsse und Urteile zu vermeiden und im suchenden, nachspürenden Prozess zu bleiben. Dies kann ästhetische Bildungsprozesse durch Filmerfahrung in Gang setzen, worauf ich im letzten Teil des Textes zu sprechen kommen werde.

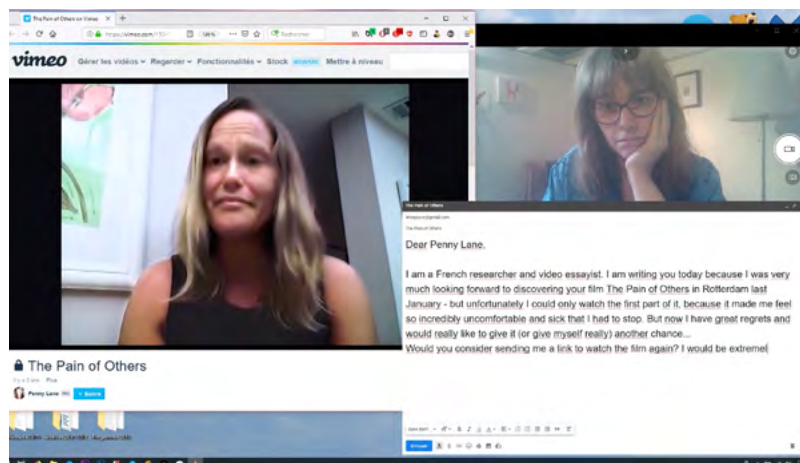
**WATCHING THE PAIN OF OTHERS** — In Schichten entwickelt Chloé Galibert-Lainé eine rätselhafte audiovisuelle Erzählung, bei der immer wieder scheinbar eindeutige Zuschreibungen und Perspektiven durchkreuzt werden. *Watching the Pain of Others* setzt sich mit der Rezeptionserfahrung des Films *The Pain of Others* (Penny Lane, 2018) auseinander. *The Pain of Others* ist ein Found Footage, bzw. Kompilationsfilm und besteht aus auf YouTube gefundenen Videoaufnahmen von drei Vlogger\*innen, Tasha, Marcia und Carrie, die an einer mysteriösen Krankheit namens Morgellons-Syndrom leiden. In ihren Videos erzählen sie von ihrer Verzweiflung über die Krankheit und der fehlenden Unterstützung im medizinischen System. Dabei wird deutlich, dass die Krankheit von Ärzten sowie auch im persönlichen Umfeld der drei Protagonist\*innen vorwiegend als eingebildete Krankheit verstanden und ihrem Leiden also kaum Glaubwürdigkeit geschenkt wird.

— Im Videoessay *Watching the Pain of Others* inszeniert Galibert-Lainé eine filmische Forschung<sup>4)</sup> zu *The Pain of Others*, in der sie ihren Affekten – einer starken Abneigung und gleichzeitiger Faszination – nachgeht und sich auf die Suche nach Erklärungen für ihre irritierende Film-Erfahrung begibt.

— Der Videoessay beginnt mit dem Blick auf den Desktop eines Computers mit drei geöffneten Programmfenstern: Neben dem Nachrichtenfenster eines Emailprogramms sehe ich in einem Browser- und einem Videoplayer-Fenster Videos, die jeweils Gesichter zweier weiblich und *weiß* gelesener Personen zeigen [Abb. 1]. Die Videos erinnern an Vlogs, denn ich sehe die Personen in privat wirkenden Innenräumen und die Beleuchtung sowie die Videoauflösung sind von niedriger Qualität. Die Person im

4)

Es gibt eine Reihe von Artikeln, die den von *Sight and Sound* prämierten Videoessay (vgl. Avissar/DiGravio/Lee 2019) als filmisch-performative Forschung zu Kommunikations- und Beziehungsstrukturen in sozialen Medien und digitalen Medienkulturen verstehen und dabei verstärkt Fragen nach spezifischen Erkenntnisformen künstlerischer, videografischer Forschung adressieren (vgl. Lebow 2019, Hofmann 2019, Dietrich 2021, Brody 2018 u. a.).



// Abbildung 1

Chloé Galibert-Lainé, *Watching the Pain of Others*, 2019.

Browserfenster – die später als Youtuberin Tasha vorgestellt wird – blickt direkt in die Computer-Kamera und spricht mich an. Sie wirkt aufgeregt, ihre Stimme zittert leicht. Sie erzählt von einer Krankheit, an der sie leidet, die aber weder von Ärzt\*innen noch ihrem Umfeld als solche anerkannt wird. Ihre Rede wird im Laufe der Zeit immer emotionaler, bis sie am Ende weint. Parallel dazu sehe ich im Videoplayer-Fenster die zweite Figur, die Filmemacherin Galibert-Laîné, die schweigend und etwas distanziert in Richtung ihrer Computer-Kamera schaut. Gleichzeitig wird im Nachrichtenfenster der Text einer E-mail getippt, in dem um die Zusendung eines Links zum Film *The Pain of Others* gebeten wird.

— Während ich mich zwischen den Fenstern und Blickachsen zu orientieren versuche, stoppt Tashas Erzählung und ich sehe den Vorspann zu Penny Langes *The Pain of Others*. Dem folgt der Ausschnitt einer Nachrichtensendung, die über die mysteriöse Hauterkrankung Morgellons berichtet. Gezeigt wird eine Nahaufnahme eines von Pusteln bedeckten Gesichts.

— An dieser Stelle stoppt der Film plötzlich und ein französischsprachiges Voice-Over setzt ein. Die Stimme, die ich nun Galibert-Laîné im Videofenster zuordne, beschreibt mit distanziert wirkendem Blick ihre erste Seherfahrung mit *The Pain of Others*: Wie sie verstört von den Bildern bereits an dieser Stelle, in den ersten Minuten des Films, den Kinosaal verlassen musste [01:57]. Der Film hätte sie dann aber nicht losgelassen, weshalb sie die Filmemacherin Penny Lane nun zugleich fasziniert und abgestoßen um die Zusendung eines Sichtungslink bittet, um den Film zuhause zu Ende zu schauen. Von dieser zweiten Sichtung und Analyse handelt Galibert-Laînés Videoessay *Watching the Pain of Others*.

— Im ersten Teil des Videoessays zeigt sich ein komplexes Blick-Szenario aus Blicken und (imaginärem) Angeblickt-Werden: Mein zunächst voyeuristischer Blick auf Tashas emotionalen Bericht trifft auf Galibert-Laînés analytischen Blick, der weniger distanziert ist als zu Beginn angenommen: Indem Galibert-Laîné ihre Flucht aus dem Kino und das Unbehagen, das das mit Pusteln bedeckte Gesicht in ihr auslöste, artikuliert, wird sie selbst als Angeblickte sichtbar. Das Blicken wird so als eine den gesamten Körper betreffende Erfahrung zum Thema; als ein fühlendes, affizierendes Sehen, das dazu führt, dass die Betrachterin (Galibert-Laîné) sich erheben und das Kino verlassen muss, aber eine ambivalente Faszination mit sich weiterträgt. Die desorientierende Situation, der ich hier auf meinem Computerbildschirm begegne, zeichnet sich also durch eine Gleichzeitigkeit mehrerer bewegter Blickachsen aus, die eindeutige Fixierungen von Subjekt oder Objekt, Blickende oder

Angeblickte, Inszenierung oder Dokumentation unmöglich werden lassen.

„TO SEE THINGS MORE CLEARLY...“ — Nachdem Galibert-Laîné den Film vollständig geschaut hat, konstatiert sie: „This film is a strange object in many ways and it clearly touched me at a very sensitive spot.“ [02:25] In der weiteren filmischen Erzählung folge ich Galibert-Laîné wie sie, von dieser Film-Erfahrung bewegt, versucht die Wirkung des Films zu verstehen und Dinge klarer zu sehen – „to see things more clearly,...“ [02:26]. In den darauffolgenden Analyse-Versuchen tritt sie nun deutlich als Forschende und filmische Identifikationsfigur in Erscheinung; nicht zuletzt auch durch das Voice-Over, welches ihren Blick auf das Material darlegt.

— In einem ersten Versuch zerstückelt sie *The Pain of Others* in ihrem Schnittprogramm in seine Einzelteile, kategorisiert und sortiert diese. Der Film wird von ihr in zwei Materialarten differenziert: (a) die emotional aufgeladenen, körperlich verorteten Videos der Youtuber\*innen und (b) das Found Footage Material aus Fernsehsendungen, einem Interview mit einem Arzt und dokumentarische Fernsehaufnahmen aus einer Klinik. Gegenüber den Inszenierungen männlich *weißer* Wissenschaftlichkeit scheinen die bekenntnishaften und situierten Ansprachen der Youtuber\*innen zunächst in der Glaubwürdigkeit zurückzufallen, so Galibert-Laînés Beobachtung. Dies kann im Bezug auf eine grundlegende These feministischer Theorien zur Visualität gelesen werden, welche die Verhältnisse zwischen Blickenden und Angeblickten und somit auch medial hergestellte Un\*Sichtbarkeiten als in gesellschaftliche Machtverhältnisse eingebunden versteht und diese mit Prozessen von Anerkennung zusammendenkt. Die Selbstinszenierung der Youtuber\*innen ist in dieser Logik zu verorten, da sie in den Wunsch nach Sichtbarkeit und Anerkennung zwischen Blickenden und Angeblickten verstärkt und mich als Blickende in die machtvolle Position der Anerkennenden rückt.<sup>5)</sup>

— Galibert-Laîné stellt fest, dass der Film einer ‚doppelten‘ Dramaturgie folgt, welche die beiden Materialarten so inszeniert, dass die Zuschauenden zunächst zwar skeptisch gegenüber den Aufnahmen der Youtuber\*innen sind, durch die hinzugefügten, affirmativ wirkenden Fernsehberichte aber verstärkt beginnen den Selbstberichten über die Krankheit zu glauben. Die so erwirkte Glaubwürdigkeit zersetzt sich im Laufe des Films erneut, wenn die Zuschauenden mit immer skurrileren Erzählungen seitens der Youtuber\*innen konfrontiert werden.

5)

In der Forderung nach Anerkennung können, wie zahlreiche repräsentationskritische Ansätze ausführen (z.B. de Lauretis (1987), Schaffer (2008) u.a.), hegemoniale Bildgrammatiken affirmiert werden, welche die Strukturen von Anerkennung bedingen und herstellen. Sichtbarkeit kann folglich als ambivalent beschrieben werden, da sie Machtverhältnisse nicht nur herausfordern, sondern auch bestätigen kann (vgl. Schaffer 2008: 18f).

— Die Videoaufnahmen der Morgellons-Youtuber\*innen Tasha, Marcie und Carrie werden auf der Programmoberfläche des Schnittprogramms der Flüchtigkeit des Filmischen entzogen und zu fixierbaren, identifizierbaren Objekten. Letztendlich kann Galibert-Laîné die verstörende Wirkung des Films so in ihrer ersten Analyse nicht erklären, da sich diese eines Zugangs, der auf der Kategorisierung des Sichtbaren basiert, zu entziehen scheint. Galibert-Laîné schließt diesen Teil ihres Essays mit der Beobachtung: „The film pulls the rug from under your feet“ [04:27].



// Abbildung 2  
Chloé Galibert-Laîné, *Watching the Pain of Others*, 2019.

„...**TO FORMULATE OUR OWN DIAGNOSIS**“ — Das kurzzeitige Gefühl eines Überblicks, das Galibert-Laîné durch die strukturelle Analyse im Schnittprogramm evoziert, verschwindet im nächsten Teil des Videoessays wieder. Anders als zuvor sehe ich die Gesichter, Hände und Haut von Tasha, Marcia und Carrie nun im Vollbild, ohne die Rahmung durch die Programmfenster des Desktophintergrunds. Durch die Detailaufnahmen übernehme ich zeitweise den Point-of-View der Youtuber\*innen und werde durch/mit Galibert-Laîné tiefer in ihre Welt hineingezogen. Sie präsentieren mir Aufnahmen vermeintlicher Morgellons-Fäden ihrer Haut; Aufnahmen, die auch als nach Anerkennung begehrende Beweise in einer sichtbarkeitsgestützten, wissenschaftlichen Evidenzlogik verstanden werden können [Abb. 2]. Der anfängliche Ekel ist an dieser Stelle einer Faszination gewichen. Ich werde vertraut gemacht mit ihrem Blicken und dem daran geknüpften visuellen Wissen, das es ermöglicht sogenannte Morgellons-Fäden oder -wunden in den vergrößerten, mikroskopischen Aufnahmen der Kamera zu sehen, die Symptome einzuordnen und sich selbst zu diagnostizieren. Und die Verwunderung ist da: Ich sehe tatsächlich sich bewegende Fäden, die aus der Haut der Youtuber\*innen zu kommen und deren immer abstruser werdenden Aussagen visuell zu belegen scheinen. Zeitweise verliere ich den zu Beginn formierten distanzierten, voyeuristischen Blick und werde zur Komplizin.

— Galibert-Laînés zweiter Analyseversuch verläuft über das Bemühen das Blicken der *Morgies* (wie Galibert-Laîné die Morgellons-Patient\*innen' auch nennt) als einen eigenen diagnostischen

Blick selbst einzuüben. „As a result, the film presents itself as an invitation addressed to each spectator to formulate their own diagnosis“. [04:37].

„I HAVE WOUNDS,... I DON'T KNOW HOW TO CALL THEM“ [12:42]

— In der Mitte des Videoessays wendet sich Galibert-Lainé an mich als Zuschauerin: In einer Ansprache, deren Form jener der Youtuber\*innen ähnelt, spricht sie nicht mehr aus dem Off, sondern im On direkt in die Kamera. Sie formuliert ihre erste Erkenntnis zu der rätselhaften Krankheit: Morgellons-Symptome würden auftauchen, wenn der eigene Körper, die Haut zu aufmerksam beobachtet werde.<sup>6)</sup> Dann krepelt Galibert-Lainé in einer plötzlichen, unerwarteten Bewegung ihre Hose hoch und zeigt den Zuschauer\*innen eine Wunde an ihrem Knie, die stark an die zuvor gezeigten Bilder von Morgellons-Wunden erinnert. Sie fotografiert diese mit ihrer Handykamera und vergleicht sie mit einer Google-Bildersuche zu Morgellons. Die daraus resultierende Anordnung der Programmfenster auf dem Desktop stellt die Ähnlichkeit der Bilder heraus und stützt so als visueller Beweis Galibert-Lainés Argument: Sie hat sich durch einen ‚empathischen‘ Blick angesteckt.

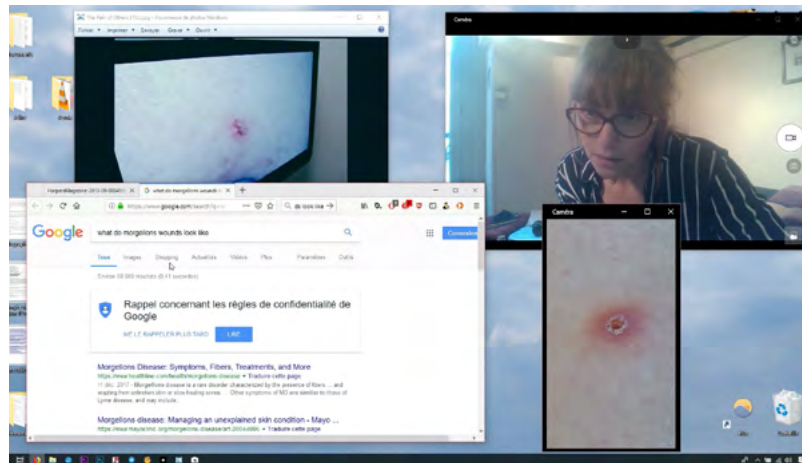
[Abb. 3]

— Mündet der Versuch, den Film *The Pain of Others* zu verstehen, also darin, sich anzustecken? Was bedeutet die Ansteckung für die skizzierten Blickverhältnisse? Folgen wir Susan Sontag, so wirkt ein voyeuristisch distanzierter Blick, wenn wir Bilder von Schmerz und Leid sehen. Bilder sind Sontag zufolge nicht oder nur sehr begrenzt in der Lage, das Leiden anderer verständlich zu machen (Sontag 2003: 98). Wäre Ansteckung dann ein Modus dem Nicht-Verstehen-Können zu begegnen und das distanzierende Moment eines voyeuristischen, analytisch-sezierenden Blicks zu transformieren? Welche Rolle spielt meine Identifikation mit dem Blick von Galibert-Lainé auf die *Morgies* in solchem Angesteckt-Werden?

— An dieser Stelle nimmt der Videoessay aber eine entscheidende Wendung, die die bisherigen Thesen und Fragen neu perspektiviert. Galibert-Lainé verlässt hier [14:50] die Rahmung von *The Pain of Others* und folgt den im Film unsichtbar bleibenden Aktivitäten der Youtuber\*innen Tasha, Carrie und Marcia auf

6)

Die Annahme, dass der kontrollierende Blick auf den eigenen Körper nicht unabhängig von seiner Positionierung (im Sinne bspw. einer Vergeschlechtlichung oder Rassifizierung) zu denken ist, wird im Videoessay an späterer Stelle auch aus der performativen Perspektive eines ‚doing gender‘ betrachtet: Die Selbstinszenierungen der Posen vor der Kamera sind in bestehende Blickregime eingebunden und unterliegen somit geschlechtlich konnotierten Machtverhältnissen. Siehe dazu Silverman 1997.



// Abbildung 3  
Chloé Galibert-Lainé, *Watching the Pain of Others*, 2019.

sozialen (Video-)Plattformen: Hier zeigt sich eine gänzlich andere, weitaus irritierende Perspektive auf Morgellons und die *Morgies*. Denn insbesondere die Youtube-Kanäle von Marcia und Carrie werden von verschwörungsmythischen Inhalten dominiert.<sup>7)</sup> Ein von Verschwörungsmithen informiertes Blicken, möchte ich nicht teilen, bzw. keinen emphatischen Blick darauf entwickeln, mich nicht anstecken lassen. Wie mit dem Gefühl umgehen, dass ich scheinbar tatsächlich in eine Blickfalle mit doppeltem Boden gefallen bin? Soll ich meine Verwundbarkeit und mein Angestecktworden-Sein negieren, um solche Ansteckung zurückzuweisen?

—— Diese Wendung von *Watching the Pain of Others* scheint mir die Film-Erfahrungen mit *The Pain of Others* nicht abschließend zu fixieren. Vielmehr zeichnet sie die filmische Spurensuche von Galibert-Laîné als eine unabschließbare Suchbewegung nach. Denn: Trotz seiner ethisch-ästhetischen Dringlichkeit kann ich mich nicht eindeutig zum Videoessay positionieren. Ich oszilliere – jetzt beim Nachspüren und Erinnern meiner ersten Videosichtung und in der Aktualisierung dieser Erfahrung im Schreiben des Texts – zwischen paradox konstellierte miteinander verschachtelten Polen. Galibert-Laîné ist nicht mehr die eingangs vorgestellte Identifikationsfigur. Auch haben sich dadurch die zunächst ausgemachten Blickverhältnisse zwischen empathischen, analytisch-distanzierten und voyeristischen Blickweisen auf ein Neues verschränkt. Vielleicht hat der ‚Spell‘ des Videos also gewirkt?

**HEXEN IM FILM, HEXEN DURCH FILM** —— Was haben diese Spuren meiner Film-Erfahrungen mit Hexen zu tun? In den folgenden Überlegungen möchte ich einige Thesen dazu formulieren, inwiefern Galibert-Laînés Videoessay ‚hext‘. Dabei werde ich mich auf zwei Lesarten konzentrieren und diese voneinander abgrenzen: eine repräsentationskritische Lesart der Figur der Hexe einerseits und andererseits eine Lesart, die an die vorhergehenden Überlegungen zum ‚hexenden‘ Videoessays anknüpft. Um die Art und Weise des Hexens im Videoessay genauer zu bestimmen, werde ich mich zunächst dem Verhältnis von Ansteckung und Bildung widmen, um schließlich einige grundlegende Spekulationen zum hexenden Film anzustellen.

—— Ohne Zweifel ergeben sich angesichts der oben besprochenen Bilder schnell einige Assoziationen zu filmischen Hexenfiguren wie etwa der sog. *Hag Witch* (vgl. Crowther o.J.): Die Figur der häßlichen, alten Hexe, die sich nach Bedarf in eine normschöne, *weiße* junge Frau verwandeln kann, taucht in unterschiedlichen Variationen in zahlreichen Filmen auf.<sup>8)</sup> Herausgegriffen aus einer

7)

Mit dem Begriff „Verschwörungsmithen“ stellt Butter (2021) heraus, dass es sich bei sog. Verschwörungstheorien keinesfalls um Theorien handelt, sondern diese eher auf Erzählungen und Mythen basieren. Hierzu zählen z.B. der Glaube an sog. ‚Chemtrails‘, die Behauptung der ‚Flat-Earth-Movement‘ die Erde sei eine Scheibe und weitere wissenschaftsfeindliche Mythen. Die affektiven Potentiale von Verschwörungsmithen machen sich insbesondere rechte Bewegungen im Internet zunutze, wie Julia Ebner in *Post-Digital Cultures of the Far-Right* (2019) am Beispiel der von den USA aus global agierenden ‚Alt-Right-Movement‘ beschreibt.

Reihe von Filmen sei hier die Hexe aus dem Spielfilm *Hexen hexen* (1990, R: Nicholas Roeg). Ich möchte hier nicht auf den Film selbst eingehen, sondern vielmehr die Inszenierung der Hexen in den Blick nehmen – in welcher die Haut eine besondere Rolle spielt. Im Vergleich mit der Figur der Oberhexe, Miss Eva Ernst (gespielt von Anjelica Huston), zeigen sich einige Ähnlichkeiten: Ihr Gesicht ist von dünnen, weißen Fäden umnetzt, die mich an die Fäden der *Morgies* erinnern. [Abb. 4] Neben der spitzen Nase ist die unebene, wulstige und faltige Haut das eindrucklichste Element dieser Hexeninszenierung. Dies gilt auch für das Remake des Films von 2020 (R: Robert Zemeckis), in der die abrasiierten Haare und die digital bearbeitete wabernde Haut der Oberhexe Ähnlichkeiten zu Tashas abrasiierten Haaren [18:49–19:21] und den Wunden der *Morgies* aufweisen. Die Figur der Hexe wird in diesen Filmen zur monströsen Figur des alternden weiblichen Körpers bzw. zum „spectacular embodiment of the abject excesses of the category Woman that threaten hetero-patriarchal order, and must be controlled“ (Crowther o.J.). Dies führt dazu, dass diese Hexen im Fortschreiten der filmischen Erzählung quasi zwangsläufig entweder sterben oder gezähmt werden müssen.

— Die Wiederaneignung (engl. ‚Reclaiming‘) der Figur der Hexe in zeitgenössischen und historischen feministischen Zusammenhängen zielt darauf, patriarchale Kontrollphantasien, insbesondere hetero-sexistische, weiße Bilder von weiblichen\* Körpern, Schönheit und Reproduktion, lustvoll und spekulativ zu stören. Dafür wurde auch immer wieder eine alternative, selbstbestimmte, feministische Wissensproduktion über weibliche\* Körper initiiert, angefangen bei feministischen Gesundheitsgruppen der 1960er und 70er Jahre.<sup>9)</sup> Heute könnten YouTube-Videos wie die der *Morgies* in Analogie zu damaligen Gesundheitsgruppen gelesen werden, dienen diese doch auch dem Aufbau einer selbstermächtigenden Perspektive auf eine Krankheit, von der vor allem weiblich\* gelesene Personen betroffen zu sein scheinen und die – so legt es *The Pain of Others* nahe – in einer von männlichen Ärzten kontrollierten westlichen Medizin keine Anerkennung erfährt. In einer Szene in *Watching the Pain of Others* stellt Galibert-Lainé die weiblichen



8)  
Zu Hexenfiguren im Film aus  
repräsentationstheoretischer Perspektive  
vgl. Frasl 2018.

9)  
Vgl. dazu Pascale Schreimbüllers Beitrag  
zum *Hexengeflüster* in diesem Heft.

// Abbildung 4  
Anjelica Huston als Hexe in Nicholas Roeg,  
*Hexen hexen*, 1990.

Youtuber\*innen den männlichen Ärzten gegenüber und zeigt darin den angedeuteten Konflikt patriarchal strukturierter westlicher Medizin [Abb. 5]. Inwiefern sind die Protagonist\*innen als zeitgenössische feministische Hexen zu verstehen, die mit den Zauberkraften ihrer Computer-Kameras in digitalen, vernetzten Medienkulturen gegen patriarchale Wissens- und Blickregime anarbeiten,

indem sie Zuschauer\*innen mit ihrem eigenen Blicken auf ihre Krankheit und ihren Körper anstecken? Wenn sie als solche Hexenfiguren gelesen werden, was bedeutet dann die Wende zu den Verschwörungsmythen in Galibert-Lainés Videoessay für das feministische Hexen?

— Anders als die Hexen aus *Hexen hexen* sind die Fäden im Gesicht und auf der Haut der *Morgies* nicht Ausdruck von Widerstand gegen eine normierte Performance von *weißer* ‚gesunder‘ Weiblichkeit, sondern bieten Anlass zur Verzweiflung. Die Youtuber\*innen suchen Anerkennung und mitfühlende Aufmerksamkeit bei den Zuschauenden, statt diese aufessen oder in Mäuse verwandeln zu wollen, wie es die Hexen in *Hexen hexen* tun.

— Hier knüpft auch die Idee eines letztendlich essentialisierenden weiblichen Leidens, wie es in der Figur der ‚Hysterikerin‘ Verbreitung fand, an (vgl. Loreck 2009, vgl. auch Castro 2019). Der Blick der *Morgies* unterscheidet sich, wie Galibert-Lainés zeigt, kaum von den objektivierenden und kontrollierenden Blicken, die in Make-Up Tutorials praktiziert werden und sich in vielfältiger Ausprägung ebenfalls auf YouTube finden [17:22–18:49]. Für die Protagonist\*innen von *The Pain of Others* scheint das Streben nach einer glatten, faltenlosen, *weißen* Haut und einer intelligiblen Performance von Weiblichkeit zur Obsession geworden zu sein. Aus postkolonialer Perspektive könnte das Streben der Protagonist\*innen nach normierter – d.h. glatter und als *weiß* gelesener – Haut und das ‚Fremdwerden‘ durch ihre Hautveränderungen zudem als Symptom rassistischer Körperpolitiken verstanden werden. So schreibt etwa Tobias Dietrich: „Angst vor der Globalisierung lässt sich bei den *Morgies* vielleicht in der Sorge um Insekten unter der Haut wiederfinden, die sich möglicherweise aus einer stereotypen Vorstellung des Globalen Südens speist. Morgellons scheint daher auch ein fragliches postkoloniales Gedankengut zu implizieren.“ (Dietrich 2021) Dieses wird aber weder im Film



// Abbildung 5  
Chloé Galibert-Lainé, *Watching the Pain of Others*, 2019.



noch im Videoessay thematisiert, vielmehr wird eine *weiße* Perspektive und Adressierung vorausgesetzt. Die Frage nach einer BI-PoC-Perspektive auf diesen Videoessay bleibt auch in meinem Text, der aus einer strukturell *weißen* Perspektive und Film-Erfahrung geschrieben ist, offen. Diese Erkenntnis produziert Unbehagen und bleibt am zeitlichen Ende des Schreibprozesses unbearbeitet, soll hier aber als Leerstelle markiert werden.

— Wie ist nun das Verhältnis zwischen einer feministisch-widerständig gewendeten Hexenfigur und den *Morgies* zu bewerten? Ich meine, dass eine repräsentationskritische Lesart, die die in *Watching the Pain of Others* dargestellten *Morgies* als feministische Hexenfiguren verstehen will, nicht reibungslos aufgeht. Ohne hier eine eindeutige Antwort zu bieten, lässt sich feststellen, dass die *Morgies* ambivalente Hexen-Figurationen bleiben. In vieler Hinsicht entsprechen sie nicht dem (stereotypen) Bild einer selbstermächtigten, widerständigen Hexe, dennoch verstören und stören sie kategorisierte Inszenierungen von Weiblichkeit und befragen meine Sehgewohnheiten. Trotzdem lässt sich aus dieser Lesart der Moment des Angesteckt-Werdens nicht genügend erfassen, weshalb eine weitere Lesart auf das Hexen des Videoessays angebracht werden soll. Diese zweite Lesart des Hexens führt weg von konkreten Hexenfiguren hin zum hexenden Videoessay. Wenn ich spekulieren möchte, inwiefern der Videoessay von Galibert-Laîné als hexend beschrieben werden kann, dann geht mir nicht darum, Galibert-Laîné autorschaftsorientiert in die Position einer Hexe zu rücken, vielmehr möchte ich den Film von seiner performativen Aufführung her denken.

**ANSTECKUNG ALS ÄSTHETISCHES PRINZIP** — Ansteckung als ästhetisches Prinzip kann zwar durch Somatizität charakterisiert werden, bedarf aber keines direkten körperlichen Kontakts, sondern kann sich auch zwischen Blicken ereignen (Fischer-Lichte/Suthor/Schaub 2005). Dabei kann mit dem Begriff der (ästhetischen) Ansteckung eine somatische, performative Perspektive auf Filme geworfen werden, wo repräsentationskritische Leseweisen nicht greifen (vgl. Heller 2019, Köhler 2014). Ansteckung kann dabei als ein höchst affektiv aufgeladener Vorgang beschrieben werden, der meist unbewusst entsteht und erst nachträglich bemerkt werden kann (vgl. Busch 2007: 54).

— Mediale Übertragung durch Ansteckung verortet sich Sybille Krämer zufolge auch in der Dialektik von Differentem, wie bspw. zwischen fremd/vertraut, gesund/krank, normal/freak (Krämer 2008: 143). Die angesteckte Person kann sich selbst verlieren, insofern als Grenzen zwischen Subjekt und Objekt überschritten

werden könnten. Kulturtheoretisch mit Blick auf antike und biblische Mythen und zeitgenössische Filme zeigt Elisabeth Bronfen (2020) eine Verknüpfung zwischen Geschlecht und Ansteckung auf: Femininität und Queerness werden aus kulturtheoretischer Sicht häufig mit der Gefahr der Ansteckung assoziiert, wie dies u.a. Renate Lorenz und Pauline Boudry (vgl. deren Filminstallation *Contagious!* (2010) sowie Lorenz 2012) aufgearbeitet haben. Dabei setzt das Prinzip der Ansteckung zwar ein Denken in binären Mustern voraus, um diese aber letztendlich im Moment der Ansteckung selbst aufzulösen und zu überschreiten. „Gemäß dem medizinischen Begriff der Ansteckung ist der virale Erreger außerdem ein Fremdkörper, der sich in den Organismus einnistet und ihn verändert. Ansteckung stellt daher eine Berührung durch Fremdes oder Anderes dar, die eine Transformation des Eigenen, ein Anderswerden zur Folge hat.“ (Busch 2007: 54) Meines Verständnisses nach geht es hier jedoch nicht um ein relatives Fremdes, das in einer machtvollen, rassistischen, heterosexistischen, ableistischen Ordnung als *das Andere* markiert ist, sondern um das radikale Fremde, wie es von Emmanuel Lévinas' Konzept der radikalen Alterität angesprochen ist. Krämer betont die Gewaltsamkeit und Unidirektionalität der Ansteckung: Der angesteckte Körper „tritt in einer passivierten Rolle auf insofern das Geschehen – größtenteils – seiner Kontrolle entzogen ist“ (Krämer 2008: 159).

— Ansteckung taucht auf unterschiedliche Weisen im Videoessay auf: Ich beobachte Galibert-Lainé, wie sie sich bei den Youtuber\*innen ansteckt, und auch ich werde auf eine vorerst unsichtbare Weise vom Videoessay Galibert-Lainés angesteckt. Das könnte auch an dem ähnlichen Aufführungssetting liegen, denn in der erwähnten Sichtungssituation am Computerbildschirm in meinem häuslichen Home-Office betrachte ich zunächst mir sehr vertraute Vorgänge, die dann in etwas Fremdes, Bedrohliches zu kippen scheinen. In dieser Situation fühle ich mich nicht mehr nur als Blickende, sondern auch als Angeblickte, als Objekt der Auseinandersetzung. Die als mimetisch zu beschreibende Situation des Desktops könnte so eine Voraussetzung für das Moment der Ansteckung sein.

— Dabei spielt meine Identifikation mit Galibert-Lainés zunächst analytischen, dann kompliz\*innenhaften Blick und deren Brüchigkeit eine entscheidende Rolle. Denn nicht nur der kompliz\*innenhafte Blick, den ich oben beschrieben habe, kann ansteckend wirken, sondern auch der Blick, der an vielen Stellen mit einem Nicht-Verstehen konfrontiert ist. Mein Mit-Sehen und -Suchen mit der Forscherin Galibert-Lainé kippt an der Stelle, an der die Verschwörungsmythen zentral werden: Die empathische

Identifikation als ‚Mechanismus des Angesteckt-Werdens‘ verändert sich für mich in der Begegnung mit befremdlich wirkenden verschwörungsmythischen Aussagen, die zunächst ein Nicht-Verstehen auslösen. Anknüpfend daran verstehe ich (ästhetische) Ansteckung nicht ausschließlich als etwas, das durch das Einnehmen eines ‚empathischen Blicks‘ geschehen kann, sondern als eine (widersprüchliche) Film-Erfahrung eines radikalen Nicht-Verstehens, welches mich vor wahrnehmungsbedingte Unschärfen stellt, die ein eindeutiges Urteilen und Grenzziehen verhindern.

**(VER-)HEXEN(D) ALS ANSTECKEN ODER ANGESTECKT-WERDEN IN/ DURCH WATCHING THE PAIN OF OTHERS** — Inwiefern könnte nun das Angesteckt-Werden, welches ich entlang des Videoessays *Watching the Pain of Others* beschrieben habe, als ein (Ver-)Hexen beschrieben werden?

— Aus der hier dargelegten Perspektive entlang der Film-Erfahrungen mit *Watching the Pain of Others* könnte Hexen in einer Gleichzeitigkeit von Anstecken/Angesteckt-Werden verstanden werden; als ein notwendiges Aushalten von Widersprüchen in Momenten des Nicht-Verstehens. Vielleicht ist es in aktuellen Hexen-Protesten und -Aktionen auch die Orientierungslosigkeit, die angesichts aktueller Krisen (dem Klimawandel, der Ungleichverteilung von Armut und Reichtum, dem Hetero-Sexismus und Rassismus...) hexende Subjekte responsiv ins Antworten bringt und mit ‚Spells‘ und Ritualen bestehende Orientierungsmuster zu durchkreuzen suchen lässt. Darin liegen Möglichkeiten Momente des Verwickelt-Seins, der Uneindeutigkeit und der Entgrenzung hervorzuheben, die Subjekt-Objekt-Dichotomien und andere etablierte Ordnungen zu befragen erlauben. Feministisches Hexen – verstanden als ein Verhexen und zugleich Verhext-Werden, das nicht zwangsläufig an eine Hexenfigur gebunden ist – könnte dann zu einer widerständigen, entgrenzenden Praxis werden. Wenn ‚Verhexen und Verhext-Werden‘ Möglichkeiten bietet Momenten des Nicht-Verstehens zu begegnen und vereindeutigende, z.B. geschlechtlich-binär strukturierte, naturalistisch fundierte Logiken zu verlassen, dann unterscheidet sich dieses Hexen wohl von einer einfach konsumierbaren New-Wave Mode, die einer kapitalistischen (Selbst-)Optimierung von Körper zuspült.

— Als (ver-)hexender Videoessay trägt *Watching the Pain of Others* zunächst zu einer Destabilisierung meiner Position als souveräne\*r Betrachter\*in bei, die verstehen will, was dort auf dem Bildschirm vor sich geht und vor allem, wie ich mich dazu aus einer ästhetisch-ethischen Perspektive positionieren soll. Der Videoessay

entfaltet einen ‚Spell‘, der sich in der Medialität des Bildschirms und der Filmerfahrungssituation ereignet. Im Verhext-Werden – in der Ansteckung durch etwas nicht zu Verstehendes – wird genau diese Urteilsfähigkeit befragt, ohne eine abschließenden Antwort zu liefern.

**ANMERKUNGEN ZU MÖGLICHEN BILDUNGSPROZESSEN DURCH WATCHING THE PAIN OF OTHERS** \_\_\_\_\_

(Ver-)hexende Videoessays wie *Watching the Pain of Others* können ambivalente Perspektiven auf feministisches Hexen aufzeigen und eine prinzipielle Verwundbarkeit der Zuschauer\*in erfahrbar machen. ‚Hexen im Film‘ ist folglich nicht nur auf einer semiotischen Ebene (im Sinne der Repräsentation und Darstellung von Hexenfiguren) untersuchenswert, sondern vor allem auch als ein performatives, ereignishaftes, verkörpertes Angesteckt-Werden, das bildende Potentialen entfalten kann. Solche Bildungsprozesse können nur in einer flüchtigen, unabschließbaren Spurenlese zugänglich werden und sind nicht mit dem ‚Output‘ eines auf Kompetenz und Faktenwissen fußenden formalen Bildungssystems gleichzusetzen (vgl. Koller 2018). Folglich geht es mir in der Referenz auf Filmbildung weder darum, Bildung durch/mit Filmen als Persönlichkeitsbildung im Sinne einer Ich-Stärkung zu verstehen, noch darum eine objektorientierte Filmbildung anzupeilen, wie dies in zahlreichen Positionen im Feld der Filmbildung artikuliert wird (vgl. Beiler 2021). Interessant am Bildungspotential des hexenden Angesteckt-Werdens scheint mir vielmehr, dass dieses anstelle eines souveränen Subjekts ein responsives, fragmentarisches Subjekt adressiert, das in Begegnungen mit Fremderfahrungen, Widerfahrnissen immer wieder neu gebildet werden kann und muss (Walberg 2011: 110 in Bezug auf Waldenfels 2006: 26). Mit meiner verschriftlichten Spurenlese durch *Watching the Pain of Others* habe ich vorgeschlagen, das Angesteckt-Werden auch als Erfahrung eines medialen Entzugs, eines fortwährenden Offenhaltens von Bedeutungen wahrzunehmen. Von hier aus wäre entlang von anknüpfenden Beispielen weiter zu spekulieren, was Bildung durch hexende Filme noch alles bedeuten kann, etwa hinsichtlich der kolonialen Grundzüge des Bildungsbegriffs nach Humboldt und deren Verhältnis zu Hexenappropriationen.

// Filmverzeichnis

Galibert-Lainé, Chloé (2019): *Watching the Pain of others*. Frankreich, 31 min.

Lane, Penny (2018): *The Pain of Others*, USA, 71 min.

Roeg, Nicholas (1990): *Hexen hexen*, USA, 91 min.

// Literaturverzeichnis

- Avisar, Ariel/DiGravio, Will/Lee, Grace (2019): The best video essays of 2019. In: Sight&Sound, online: <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/polls-surveys/best-video-essays-2019> (10.08.2022).
- Bachmann, Alejandro (2017): Active Encounters. A Conversation between Alejandro Bachmann and Kevin B. Lee. In: Found Footage Magazine 3, S. 141–145.
- Beiler, Frank (2021): Filmbildung. In: Geimer, Alexander/Heinze, Carsten/Winter, Rainer (Hg.), Handbuch Filmsoziologie, Wiesbaden, Springer. S. 1275–1296.
- Bronfen, Elisabeth (2020): Angesteckt. Zeitgemäßes über Pandemie und Kultur. Basel, Echtzeit.
- Busch, Kathrin/Därmann, Iris (Hg.) (2007): pathos. Konturen eines kulturwissenschaftlichen Grundbegriffs. Bielefeld, Transcript.
- Busch, Kathrin (2007): Ansteckung und Widerfahrnis. Für eine Ästhetik des Pathischen. In: Busch/Därmann 2007, a.a.O., S. 51–75.
- Butter, Michael (2021): Verschwörungstheorien. Eine Einführung. In: Bundeszentrale für Politische Bildung: Aus Politik und Zeitgeschichte. Heft 35/36, August 2021, <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/verschwörungstheorien-2021/339276/verschwörungstheorien-eine-einfuehrung/> (09.08.2022).
- Castro, Teresa (2019): Gazing at the Witches: From Women on the Verge of a Breakdown to Reclaiming the Eco-Witch in 1960s–1970s Film. In: Frames Cinema Journal, Heft 16, Winter 2019, <https://framescinemajournal.com/article/gazing-at-the-witches-from-women-on-the-verge-of-a-breakdown-to-reclaiming-the-eco-witch-in-1960s-1970s-film/> (09.08.2022).
- Crowther, Amelia (2019): Hag Witches and Women's Liberation: Negotiations of Feminist Excess in the U.S. Horror Film, 1968–1972. In: Frames Cinema Journal, Heft 16, Winter 2019, <https://framescinemajournal.com/article/hag-witches-and-womens-liberation-negotiations-of-feminist-excess-in-the-u-s-horror-film-1968-1972/> (09.08.2022).
- De Lauretis, Teresa (1989): Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction. London, Macmillan Press.
- Ebner, Julia (2019): Counter-Creativity. Innovative Ways to Counter Far-Right Communication Tactics. In: Fielitz, Maik/ Thurston, Nick (Hg.), Post-Digital Cultures of the Far Right. Online Actions and Offline Consequences in Europe and the US, Bielefeld, Transcript, S. 169–182.
- Frasl, Beatrice (2018): Team Maleficent – Das Monströse Weibliche und/als das Monströse Queere bei Disney. In: Gottschalk, Aenne/Kersten, Susanne/Krämer, Felix (Hg.), Doing Space while Doing Gender – Vernetzungen von Raum und Geschlecht in Forschung und Politik, Bielefeld, Transcript, S. 201–223.
- Dietrich, Tobias (2021): Watching and Appropriating and Assimilating the Pain of Others. In: Nachdemfilm, Heft 19. <https://nachdemfilm.de/issues/text/watching-and-appropriating-and-assimilating-pain-others> (08.08.2022).
- Fischer-Lichte, Erika (2005): Zuschauen als Ansteckung. In: Schaub, Miriam/Suthor, Nicola/ Fischer-Lichte, Erika (Hg.), Ansteckung – Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips. München, Fink. S. 35–51.
- Frauenzentrum Berlin (1975): Hexengeflüster. Frauen greifen zur Selbsthilfe. Berlin, Frauenselbstverlag.
- Haraway, Donna (1996): Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive. In: Scheich, Eva (Hg.) Vermittelte Weiblichkeit: feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie, Hamburg, Hamburger Edition. S. 217–248.
- Hofmann, Maria (2019): Review Watching the Pain of Others. In: Journal of Videographic Film & Moving Image Studies, Nr. 6.3. <http://mediacommons.org/intransition/watching-pain-others> (09.08.2022).
- Krämer, Sybille (2008): Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität. Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Koller, Hans-Christoph (2018): Bildung anders denken. Einführung in die Theorie transformatorischer Bildungsprozesse. Stuttgart, Kohlhammer.
- Lebow, Alisa (2019): Review Watching the Pain of Others. In: Journal of Videographic Film & Moving Image Studies, Nr. 6.3. <http://mediacommons.org/intransition/watching-pain-others> (09.08.2022).
- Loreck, Hanne (2009): Hysterie. In: Gehrig, Gerlinde/Pfarr, Ulrich (Hg.), Handbuch psychoanalytischer Begriffe für die Kunstwissenschaft, Gießen, Psychosozial-Verlag, S. 123–132.
- Lorenz, Renate (2012): Queer Art. A Freak Theory. Bielefeld, Transcript.
- Pantenburg, Volker (2017): Videographic Film Studies. In: Pantenburg, Volker/Hagener, Malte: Handbuch Filmanalyse, Wiesbaden, Springer.
- Schaffer, Johanna (2008): Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Bielefeld, Transcript.
- Schaub, Miriam/Suthor, Nicole/Fischer-Lichte, Erika (2005): Ansteckung – Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips. München, Fink.
- Sontag, Susan (2003): Regarding the Pain of Others. New York, Picador.
- Walberg, Hanne. (2011): Filmbildung im Zeichen des Fremden. Bielefeld, Transcript.

Zahn, Manuel (2012): *Ästhetische Film-Bildung. Studien zur Materialität und Medialität filmischer Bildungsprozesse*. Bielefeld, Transcript.

Zahn, Manuel (2014): *Performative Bildungen des Films und seiner Betrachter\_innen. Filmbildungstheoretische Überlegungen für eine Praxis ästhetischer Filmvermittlung*. In: Martin, Silke/Eckert, Lena (Hg.), *FilmBildung*, Marburg, Schüren, S. 59–71.

// **Abbildungsverzeichnis**

Abb. 1–4: Chloé Galibert-Lainé, *Watching the Pain of Others*, 2019, <https://www.chloegalibertlaine.com/watching-the-pain-of-others> © original copyright holders.

Abb. 5: Anjelica Huston als Hexe in Nicholas Roeg, *Hexen hexen*, 1990. © original copyright holders.

// **Angaben zur Autorin**

Katja Lell ist freiberufliche Filmemacherin, Filmvermittlerin, außerdem Doktorandin am Lehrstuhl für Ästhetische Bildung (Department Kunst Musik, Universität zu Köln). In ihren wissenschaftlichen und künstlerisch-pädagogischen Arbeiten untersucht sie Praxen queer-feministischer Filmvermittlung. Aktuelle Projekte sind u.a.: *One minute pour une Image revisited* (Fotofilm-Workshop zu den Arbeiten von Agnès Varda, Art Education, ZhdK Zürich, 2021), *Wie sich erinnern [...] вспоминать* (Kurzfilm, Nordische Filmtage Lübeck 2020) und *I want to break the order of things* (queer-feministischer video-workshop, F + F Kunstschule Zürich, 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](http://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>



## VON WELTHEILUNGSHEXEN UND THAT-WHICH-GAZES: SMARTPHONES UND ANDERE QUEERING DEVICES IN DER KÜNSTLERISCHEN ARBEIT JOHANNES PAUL RAETHERS

### PROTEKTORAMA: WORLDWIDEWITCH UND WELTHEILUNGSHEXE

Good evening congregation, dear volunteers. My name is Protektorama and I am a witch. [...] I welcome you on the forest line of this world healing forest. (Raether 2012)

— Mit diesen Worten begrüßt die Weltheilungshexe Protektorama die Teilnehmer\*innen der Performance *HAU x Ian White x Shared Stage [5.3]*<sup>1)</sup> im „Weltheilungswald“ und im „Mobiltelefonfernsehstudio“, in dem sie ein Video ihres „Weltheilungsrituals“<sup>2)</sup> produziert. Die Erscheinung der Hexe ist verzaubernd: Ihre hellblaue Haut kontrastiert mit den roten, zum langen Zopf geflochtenen Haaren, den roten Lippen, schwarzen Zähnen und langen silbernen Wimpern. Über einem enganliegenden, kurzbeinigen, langärmeligen, weiß-blauen Anzug mit roten Details und Schriftzügen trägt Protektorama ein weites, im Lochmuster zerschnittenes rot-weißes Kleid, hohe Hufe Schuhe aus rotem Lack, metallene Fingerhüte und lange rote Fingernägel an den Daumen. **[Abb. 1]** Mit ihrem imposanten Äußeren und ihrer eindringlichen Stimme zieht sie die Aufmerksamkeit der Anwesenden auf sich. Als eine von drei „AlterIdentitäten“, als „SelfSister“ und „konstruierte Identitäten“ (PACT Zollverein o.J.) des Künstlers Johannes Paul Raether und als eine von ihm so bezeichnete „lifeline“ oder Lebenslinie der *WorldWideWitches* (vgl. Raether 2021: 95) ist es das erklärte Anliegen Protektoramas zu zeigen „that in every common reality the potential for another reality is always present.“ (Raether o.J.) Entsprechend stellt sich Protektorama [fed and cared for by JP Raether] als Hexe, Heilerin, „Houngan, the vodou equivalent of a priest“ und „spiritual materialist“ (Raether 2012) vor. Als diese sei es ihr Anliegen die Welt von *kapitalistischer Besessenheit* zu heilen – durch ein

1)

Die Performance *HAU x Ian White x Shared Stage [5.3]* fand statt am 13. März 2012 im Hebbel am Ufer (HAU) in Berlin. Das Video der Performance ist unter dem Titel „Protektorama Weltheilungswald“ auf der Videoplattform Vimeo hochgeladen, vgl. Raether (2012).

2)

Siehe dazu Arsenal – Institut für Film und Videokunst e.V. (o.J.): „A Shared Stage of Contingent Production“, online: <https://www.arsenal-berlin.de/archiv-distribution/archivprojekte/living-archive-archivarbeit-als-kuenstlerische-und-kuratorische-praxis-der-gegenwart-2011-2013/a-shared-stage-of-contingent-production/> (11.04.2022).

// Abbildung 1

Protektorama [fed and cared for by JP Raether], *HAU x Ian White x Shared Stage [5.3]*, Performanceansicht, HAU1, Berlin, 2012. Foto: Nina Hoffmann.



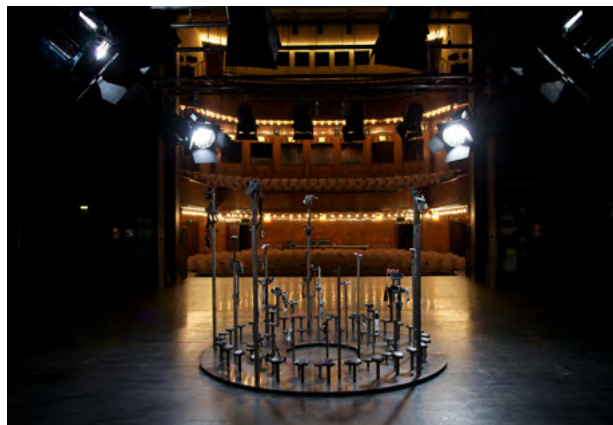
Ritual, das Mobiltelefone als „world-healing devices“ in einer *Assemblage von materiellen und spirituellen Praktiken* nutzt (vgl. Bier/Raether 2017).

— Den Relationen von Magischem und Materiellen, von menschlichen Körpern und technologischen Geräten in Raethers ästhetischer Praxis folgend, fragt mein Beitrag nach dem Verhältnis der Figur der Hexe zu Smartphones, menschlichen und mehr-als-menschlichen Agencies. Mobiltelefone, Sprache, Körper, Objekte, Affekte und Prozesse der Kollektivierung in den performativen Praktiken der Weltheilungshexe *Protektorama* werden im Folgenden analysiert und als *Queering Devices* konzipiert. Aus einer medienwissenschaftlichen Perspektive argumentiere ich dabei in Richtung queer/feministischer Theorien, betone die Potentiale kritischer, widerständiger Praktiken und beleuchte die Verschränkungen oder Entanglements<sup>3)</sup> von ästhetischen, affektiven, spekulativen und queer/feministischen Praktiken.

## WELTHEILUNGSWALD: ORT FÜR MOBILTELEFONE UND DAS WELTHEILUNGSRITUAL

[...] I planted this beautiful world healing forest, [...] which will accommodate you and your mobile phones. (Raether 2012)

— Der von *Protektorama* gepflanzte Weltheilungswald für menschliche Körper, Mobiltelefone und das „Weltheilungsritual“ steht in einem abgedunkelten Bühnenraum. Von oben von Scheinwerfern beleuchtet besteht der Wald aus einem großen skulpturalen Objekt: einem metallenen auf dem Boden liegenden Ring, aus dessen Oberfläche stilisierte pilz- und blumenförmige Gebilde und Metallstangen in verschiedenen Höhen emporragen, die in gepolsterte Ablageflächen mit Klettverschlüssen enden. In seiner Ringform erinnert der skulpturale Weltheilungswald an eine Waldlichtung und der Kreis aus Pilzen an sogenannte ‚Hexenringe‘, deren Bezeichnung auf den Volksglauben zurückgeht, wonach diese magische Versammlungsorte von Hexen waren. [Abb. 2] Laut den Ausführungen *Protektoramas* besteht der Wald aus drei betretbaren Ringen, in denen unterschiedliche Bäume für verschiedene Mobiltelefone wachsen. Im äußeren Ring stehen „sequoia light trees“, hohe Bäume, in deren Baumkronen die Teilnehmenden ihre Hand



// Abbildung 2

*Protektorama* [fed and cared for by JP Raether], *HAU x Ian White x Shared Stage* [5.3], Performanceansicht, HAU1, Berlin, 2012. Foto: Nina Hoffmann.

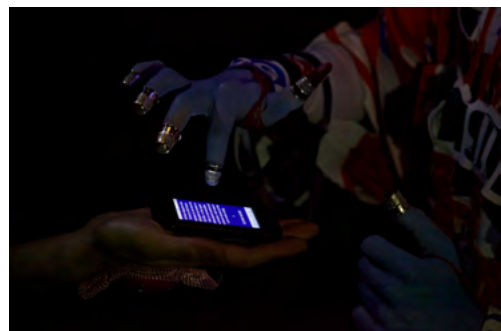


legen, die „photo-video-phones“ mit angeschalteter Taschenlampe halten. Der zweite Ring sei ein Mischwald aus „wishbone trees“ und „thousand lenses walking palm trees“, in deren Kronen von Händen gehaltene leuchtende Telefone gelegt oder Videos aufzeichnende Mobiltelefone ‚eingespannt‘ werden. An der Waldlichtung, im inneren Ring, wachsen die „smartphone trees“, zu denen Protektorama erläutert:

When you enter into the world healing forest you have to be careful with the flowers and you kneel down on these round mushrooms, those, and you open your right hand and you lay it openly on the slender branches of the smartphone trees, you devote your smartphones to the world healing witch. (Raether 2012) [Abb. 3]

— Auf Pilzen (niedrigen Metallstehlen mit gepolsterten Plattformen) kniend und umgeben von Blumen (hexagonalen Stützen) legen die Teilnehmer\*innen ihre in Händen gehaltene Smartphones in Zweige aus Ellbogenschützern und geben sie so der Weltheilungshexe hin. [Abb. 4] Andere Teilnehmer\*innen folgen, versammeln sich um die Weltheilungshexe und erleuchten den Wald mit den Lichtern ihrer Mobiltelefone. Dann erlischt das Licht der Scheinwerfer und Protektorama instruiert: „please go to the Internet, to [...] [www.weltheilungswald.tk](http://www.weltheilungswald.tk)“ (ebd.).

— Auf dem Display der Smartphones erscheint ein Text, die „ritual indoctrination“, den die Hexe laut vorliest. [Abb. 5 & 6] Relationen zwischen Körpern, spirituellen Entitäten im Voodoo, kollektiven Praktiken und Kapitalismus nachzeichnend beschreibt der Text die zirkulären, sich selbst erhaltenden Prozesse kapitalistischer Systeme als magisches Kapital, Ghostwriting, Perpetuum mobile und „egg that lays itself“ (ebd.). Die Figur des sich selbst legenden Eies findet eine physische Entsprechung in der Performance: Protektorama öffnet einen rosafarbenen Kosmetikkoffer und entnimmt diesem Überraschungsei sowie Yogamatten in Form von kleinen rechteckigen lilafarbenen Textilien. Auf das Display jedes Smartphones legt sie eine Matte und darauf ein Überraschungsei. Die *rituelle Indoktrination* weiter rezitierend positioniert Protektorama die Menschheit als Accessoire



// Abbildungen 3–6

Protektorama [fed and cared for by JP Raether], HAU x Ian White x Shared Stage [5.3], Performanceansicht, HAU1, Berlin, 2012. Foto: Nina Hoffmann.

abstrakter Prinzipien genannt Wirtschaft, Geld erzeugendes Geld als Fetisch-Gottheit und Karl Marx als Hexer, für den die irrsinnige und versachlichte Herrschaft der sich verselbstständigenden Wirtschaft einem antiken Fetisch gleicht. Protektorama beendet ihren von den Smartphones abgelesenen Vortrag mit der Frage: „how can the witches and hougans heal this possession with the abstract principles of this capitalist sorcery?“ (Ebd.) Damit verweist Raether auf Pignarre und Stengers Buch *Capitalist Sorcery* (2011), welches Brian Massumi als „toolbox for an anticapitalist politics of collective empowerment“ beschreibt (vgl. Pignarre/Stengers 2011, Rücktitel).

— Die Besessenheit von der *kapitalistischen Hexerei* wird im Vorschlag Raethers geheilt „mit einer Gemeinschaftsmaschine“ und dem „von der Hexe konstruierten Weltheilungswald, der als so was wie ein Ritualplatz funktioniert gegen ein Leben als Accessoire“ (Kunstverein Düsseldorf 2017). Das Zusammenkommen von Weltheilungshexe, menschlichen Körpern und Mobiltelefonen an einem quasi-rituellen Ort zu einem „dis-prothetische[n] Ritual im prothetisierenden Weltheilungswald“ zielt entsprechend auf einen Moment der Trennung von den mobilen Medien ab: „Eingespant in den Stahl, der die Gemeinschaft um die Hexe ordnet, angeschnallt an die Knie- und Ellbogenschützer wird das, was uns zur Prothese macht, abgeschieden und dargeboten.“ (Raether 2016: 215) Folglich stehen Mobiltelefone und insbesondere Smartphones in der Performance stellvertretend für Beziehungen der wechselseitigen Abhängigkeit in einer kapitalistischen Gesellschaft. Der künstlerische Vorschlag Raethers und seiner Figur der Hexe zielt auf das Erschaffen einer theoretisch-diskursiven und zugleich materiell-körperlich erfahrbaren Situation; einer Assemblage aus Objekten und digitalen Devices, Text und Sprache, Körpern und rituellen Praktiken.

#### **THAT-WHICH-GAZES: SMARTPHONES ALS „LIEBLINGSFETISCH DER HEXE“**

[...] the witch would also argue that it is not we that have a prothesis, but we have become a prothesis of our phone, of our phone's ultrafast, multifaceted gaze. (Raether 2012)

— Von der Weltheilungshexe umschrieben als Prothese und Portal, als „an absolute mystery“, als „That-Which-Gazes“ und „That-Which-Renders-Us-Prothesis“, spielen Mobiletelefone und Smartphones in der Performance eine zentrale Rolle als

Gegenstand der Auseinandersetzung und künstlerisches Material. Als kleine, ubiquitäre, körpernahe mobile Medien analysiert Protektorama Mobiltelefone als Tor zur digitalisierten Bilderflut und den menschlichen Blick, der sich in diesen als „digital gaze“ (ebd.) auflöst. Protektoramas These, wonach Nutzer\*innen zu „holders to That-Which-Gazes“, zu Prothesen ihrer visuell vermittelnden und digitale Bilder produzierenden Smartphones und zu „fleischlichen Prothesen unserer eigenen im Smartphone materialisierten politischen Ökonomie“ (Raether 2016: 215) werden, kehrt medienwissenschaftliche Theorien wie die Marshall McLuhans um: „[...] all media are extension of our own bodies and senses“ (McLuhan 1994 [1964]: 116).

— Als „Lieblingsf<sup>e</sup>tisch der Hexe“ (Raether 2016: 215) wird das Smartphone in Relation gesetzt zu Gegenständen, denen magische Kräfte zugeschrieben werden, zu (sexuellem) Fetischismus ebenso wie zur marxistischen Theorie, die mit dem Begriff des „Warenfetisch“ ein quasi-magisches Verhältnis zu Waren fokussiert.<sup>4)</sup> Eingebettet in derart vielfältige Bezüge zwischen digitalen Blicken und Fetischen werden Mobiltelefone als mit eigener Agency ausgestattet vorgestellt; oder wie es die Hexe formuliert: „If you have problems letting go of your phone, just remember we do not run things, things run us.“ (Raether 2012) Das rituelle, quasi-spirituelle Loslassen des Smartphones geht für die Teilnehmer\*innen dabei einher mit einem körperlichen Teilwerden der Skulptur und Performance. Das Abtrennen von Mobiltelefonen erfolgt somit weniger als physisches und mehr als eine (Hin-)Gabe dieser an die Hexe im Sinne einer Verkehrung der Relationen der Abhängigkeit. Dabei geht es jedoch dezidiert nicht um eine Abkehr von machtvollen Gefügen als ein Auflösen der Ambivalenzen, sondern vielmehr um ein bewusstes *Staying with the Trouble* (Haraway 2016) der Verstrickungen von menschlichen und mehr-als-menschlichen Akteur\*innen, von Menschen und mobilen Devices.

— Das Smartphone als blickenden Akteur und den Menschen als Prothese zu positionieren, verkehrt die Annahme einer Handlungsmacht, die Menschen über Smartphones hätten. Die performativ aufgeführte Inversion der Relation zwischen Smartphones und Menschen stellt die Beziehung zwischen nicht/menschlichen Akteuren als verdrehtes Abhängigkeitsverhältnis dar. Durch den Vorschlag einer Vorstellung wie es *auch*, wie es *anders* sein könnte, werden konzeptuelle Verschiebungen vorgenommen und als gegeben verstandene Relationen anders oder verquert gedacht. Gesellschaftlich normalisierte Annahmen über das Verhältnis von menschlichen und mehr-als-menschlichen Agencies begegnet

4) Raethers Bezug auf den Begriff des Fetischs verweist hier konkret auf Karl Marx' Begriff des „Warenfetisch“, den er in *Das Kapital* (1867) behandelt. Zum magischen Wirken des Kapitalismus vgl. auch Pignarre/Stengers (2011).

Raether durch die Figur der Hexe, welche es vermag, die herrschaftsförmige Konstruiertheit dieser Relationen offen zu legen:

Considering ourselves as human bodies in control of a prosthesis is totally constructed. [...] Thinking through what is happening is constantly reengineering these preconditioned thoughts. For this, I need to be a witch, someone who reverts notions of the rational and the absurd, the ritual and the magical, of disembodiment or prosthesis, and everything related to healing the body. (Bier/Raether 2017)

— Im Modus einer stetigen Rekonstruktion konditionierter Denkweisen über das Rationale und Absurde, das Rituelle und Magische, über Entkörperlichung, Prothesen und Prozesse des Heilens von Körpern schlägt die Performance der Weltheilungshexe einen Gegenzauber vor, der Gegenentwürfe zu normierten Verständnissen der Relation von Technologien, Menschen und kapitalistischen Verstrickungen hervorbringt.

— In der Performance sind es schließlich nicht mehr die Teilnehmer\*innen, die auf „That-Which-Gazes“ blicken, sondern die vorlesende Weltheilungshexe. Die Protektorama hingeebenen Smartphones blicken selbst nicht mehr; jedoch aber die That-Which-Gazes in den Baumkronen der „thousand lenses walking palm trees“, welche die Performance filmisch dokumentieren. Das von den Smartphones aus deren jeweils situierter Perspektive Aufgezeichnete wird zu einem über digitale Plattformen zirkulierenden Video. „[W]e have crossed our disembodied gazes in the center of the world healing forest“ (Raether 2012): Die sich inmitten des Weltheilungswaldes vielfältig durchquerenden Blicke der diversen Akteur\*innen verkomplizieren Relationen des mehr-als-menschlichen Gaze und verweisen auf deren Verschränkungen.

## COMMUNEERING: PRAKTIKEN DES KOLLEKTIVIERENS ALS AFFEKTIVES INFRASTRUKTURIEREN UND QUEERE GATHERINGS

A collectively accompanied, consciously and collectively done act of self-absurdisation would be healing. [...] This is the counter-spell of the world healing ritual, it is the magic to produce the irrational as the real and thereby rendering the real as the irrational. (Raether 2012) [Abb. 7]



5)

Die experimentelle Filmemacherin Maya Deren inspiriert Raethers Performance. Protektorama erzählt von ihrem filmischen Dokumentieren von Ritualen des Voodoo in Haiti und ihrer bewussten Entscheidung dieses Material nicht als Film zu veröffentlichen, da es die Rituale nicht fassen könne. Stattdessen habe sie sich mit der Struktur des Rituals und der Sprache des Voodoo auseinandergesetzt.

// Abbildung 7

Protektorama [fed and cared for by JP Raether], HAU x Ian White x Shared Stage [5.3], Performanceansicht, HAU1, Berlin, 2012. Foto: Nina Hoffmann.

— Gegen Ende der Performance beschreibt die Weltheilungshexe den Zustand der Besessenheit als etwas, das in Praktiken des Voodoo bewusst und kollektiv erzeugt wird zugunsten eines „collective mental cleaning“ (ebd.). Selbstkritisch erklärt Protektorama, dass sie kein Voodooritual aufführen könne und die exotisierende Vorstellung dessen nicht bedienen wolle. Stattdessen situiert die Hexe das Weltheilungsritual als sprachlich und gedanklich praktiziertes: „The world-healing ritual will be a ritual of language and thought.“ (Ebd.) Die laut vorgelesenen und von Raether auch „language device“ (Raether 2021: 103) genannten Textstücke zeichnen sich aus durch die poetische Sprache, Wortneuschöpfungen und explizite oder implizite theoretische Bezüge zu Karl Marx, Silvia Federici und Maya Deren.<sup>5)</sup> Dabei werden die Verschränkungen des Sprechens und Agierens innerhalb der ästhetischen Praxis sichtbar als Situierung in theoretischen sowie praktischen Kontexten: Sprechen ist immer auch ein Sprechen *mit*, *zu* und *durch*, und damit ein kollektivierendes.

— Die Performance ist gekennzeichnet durch kollektive und absurde Praktiken: „Here you sit in a world healing forest and you’re devoting your smartphones to a self-proclaimed world healing witch, who looks like a smurf, passing out Kinder surprise eggs“ (Raether 2012). Zentral für die Arbeit der Hexe ist dabei die theoretische Annahme der „possibility of world-healing through de-rationalising and through sensual communeeering“ (Raether 2017), eines Ent-rationalisierens im Sinne einer Abkehr von vernünftigen, zweckmäßigem Handeln und des Schaffens von sinnlichen, gemeinschaftlichen Strukturen. Die Technik und Praxis des *Communeering* „übersetzt als Hybrid aus sozialer Organisation der Community und *engineering*, was im Deutschen nur mit dem sperrigen Hauptwort ‚Maschinenbau‘ gesagt werden kann“ ermöglicht Raether zufolge das physische Zusammenkommen in der Skulptur und den „Bau der ‚Gemeinschaftsmaschine‘“ als „psycho-realistischen, techno-magischen Weltheilungswald“ (Raether 2016: 215). Das kollektive Versammeln in der und um die Installation des Weltheilungswaldes ist als zentrale künstlerische Strategie zu verstehen und die bestimmende ästhetische Praxis dieser Performance. Dabei kommen nicht nur menschliche Akteur\*innen zusammen. Auch nicht-menschliche Agierende in Form mobiler Telefone werden angerufen und sind wesentlicher Teil des Kollektivs. Bedingung für die Teilnahme am heilenden Ritual ist das gemeinsame Auf- und Antreten mit Mobiltelefon ebenso wie das Zur-Prothese-des-eigenen-mobilen-Devices-Werden. Technologien und dem Unbehagen diesen gegenüber begegnet die Performance durch Momente der

Unterbrechung. Den Einsatz des Rituals beschreibt Raether dabei als Versuch, im Modus der Versammlung normalisierte Relationen zur Technologie abzulegen:

I call them healing rituals because I hope that these gatherings eject the audience – and also myself – from the normalized relationships we have with technology. [...] The automated relationships you develop after using a smart phone two or three times is type of ritual [sic!]. Rituals create a heightened state of consciousness and very interesting moments of awareness, while social gatherings are the marketplace for breaking habits, or for finding ways to embody discomfort. We all have discomfort with technology, but we have few societal rituals in place for acting on it. (Bier/Raether 2017)

— Raethers Versammeln von menschlichen und mehr-als-menschlichen Akteuren im kollektiven Performen von Ritualen betont *Gatherings* als Orte und Situationen, die ein Aufbrechen von Gewohnheiten und Verkörpern von Unbehagen mit Technologie erlauben. Interventionen erfolgen dabei auf sich wechselseitig ergänzenden Ebenen: auf der der Praktiken mit Mobiltelefonen, des Versammelns und der Wahrnehmung. Abzielend auf veränderte konzeptuelle und emotionale Relationen lassen sich die Praktiken des Zusammenkommens als affektiv und affektivierend beschreiben. In der Performance zeigen sich diese durch Momente des Lachens, des Zögerns und der Unsicherheit, sowie in gespannten oder erheiterten Blicken. Affektive Beziehungen durchziehen den Raum, die Sprache, Körper, Objekte, Wahrnehmungen und Kollektivierungspraktiken. Mit Lauren Berlant argumentiert entstehen hier „affective infrastructures“ als affektive und widerständige Infrastrukturen, die Raum machen für kollektives (Mit-) Sein und Pluralität in all ihren Unterschieden und Ambivalenzen jenseits machtvoll strukturierender Infrastrukturen. Im Sinne einer „pedagogy of unlearning“ verweist Berlant entsprechend auf das „potential we have to common infrastructures“ (Berlant 2016: 414). Diese Praktiken des Verlernens und Vergemeinschaftens von Infrastrukturen verweisen auf ein „infrastructure-making“ (ebd.: 403) oder die Praxis des Infrastrukturierens. In der Einsicht, dass Struktur stets in Bewegung sei und Objekthaftigkeit ein Projektionseffekt des Interesses an etwas darstelle, das stabilisiert werden soll, versteht Berlant Struktur als „that which organizes transformation“ (ebd.: 394). In Raethers Performance kann „That-Which-Gazes“ als kollektive Praktiken Strukturierendes und Verschiebungen in deren

Wahrnehmung Organisierendes, mit Berlant argumentiert, folglich verstanden werden als That-Which-Organizes-Transformation. Als widerständiges transformierendes Praktizieren im Sinne eines Verlernens normalisierter und normalisierender Relationen zu Technologien manifestieren sich die ästhetischen Praktiken der Performance als *affektives Infrastrukturieren*.

— In *Queer Phenomenology* beschreibt Sara Ahmed „affect as contact: we are affected by ‚what‘ we come into contact with“ (Ahmed 2006: 2). Durch die Figur der Hexe sowie die Mobiltelefone und Teilnehmer\*innen zur körperlichen Interaktion einladende Installation offeriert die künstlerische Praxis Raethers assemblierte Kontaktzonen für ein affizierendes Zusammenkommen und die Auseinandersetzung mit den Relationen zwischen menschlichen und mehr-als-menschlichen Agent\*innen. Für eine Praxis des „creating spaces and times for our attachments“ prägt Ahmed den Begriff des „queer gatherings“ (ebd.: 167) als nicht geradlinige „lines that gather [...] to form new patterns and new ways of making sense“ (ebd.: 171). Als kollektives Versammeln um und in einer künstlerischen Installation und Performance, als In-Kontakt-Kommen mit anderen nicht/menschlichen Akteuren mit dem Ziel normalisierten Strukturen etwas Anderes entgegenzusetzen, möchte ich Raethers Praxis des *Communeering* anknüpfend daran als *Queer Gathering* verstehen. Die Praktiken des *queeren Versammelns* und *affektiven Infrastrukturierens* positionieren sich in der Performance bewusst entgegen normalisierten und normalisierenden Strukturen kapitalistischer Beziehungen, in denen Technologien Subjekte in Richtung verwertbarer Blickregime, standardisierbarer Körperhaltungen und marktkonformer Logiken ausrichten.

## **WORLD-HEALING DEVICES: QUEERING DEVICES UND FEMINISTISCHE WERKZEUGKISTEN**

Queer becomes a matter of how things appear, how they gather, how they perform, to create the edges of spaces and worlds. (Ahmed 2006: 167)

To make things queer is certainly to disturb the order of things. (ebd.: 161)

— In Relation zu Praktiken eines queeren Versammelns konzipiert Sara Ahmed „queer“ als Modus dessen, *wie* Dinge erscheinen, sich versammeln und performen. In einer transformierenden

Assemblage denkt sie Objekte, Körper, Mobiliar, Situationen, Ansammlungen, Auswirkungen, Politiken und Devices als queer objects, queer bodies, queer furnishing, queer moments, queer gatherings, queer effect, queer politics und queer device (ebd.: 167–179). Ausgehend vom Tisch als zentralem Objekt argumentiert Ahmed für die Potenziale einer Reorientierung von Objekten und folgt dazu diversen Tischen und Praktiken, die verschiedene Akteur\*innen an Tischen ausüben: So wird der „feminist table[...] shaped by [...] attachments“ (ebd.: 62) zu einem „reorientation device“, wenn daran nicht mehr nur am ungestörten Schreiben orientierte Philosophen schreiben, sondern auch Kinder am Esstisch spielen oder weinen, während Feministinnen an ihm diskutieren und kollektiv schreiben – „To use the table that supports domestic work to do political work (including the work that makes explicit the politics of domestic work)“ (ebd.: 61). Diese Momente „when the kitchen table supports feminist writing“ (ebd.: 62) oder in denen Tische zu „kinship objects“ (ebd.: 81) oder „queer objects“ (ebd.: 169) werden, schaffen affektive Relationen zwischen nicht/menschlichen Akteuren. Das Queer-Werden ist dabei weder im Tisch noch in den sich versammelnden Menschen zu verorten, sondern vielmehr in den Gefügen aus Körpern, Objekten, Berührungen, Situationen und Praktiken: „Things become queer precisely given how bodies are touched by objects, or by ‘something’ that happens [...]“ (ebd.: 162f). Diese „‘nonresidence’ of queer“ denkt Ahmed zusammen mit dem „‘affect’ of disorientation“: „Disorientation can move around, given that it does not reside in an object, affecting ‘what’ is near enough to the place of disturbance.“ (ebd.: 170) „Becoming queer“ (ebd.: 163) ist folglich eine disorientierende und affizierende Praxis. Praktiken des Queerens stören entsprechend die Ordnung der Dinge und potenziell deren Infrastruktur, in Richtung eines *affektiven Infrastrukturierens*.

— Als „supporting device for queer gatherings“ versammle der Tisch als „queer device“ „those who in gathering around have already made a rather queer impression“ (Ahmed 2006: 179) – eine Beschreibung, die sich auch auf diejenigen übertragen ließe, die Teil Raethers Performance werden: sich in einem skulpturalen Weltheilungswald versammelnde, auf kniende menschliche Akteur\*innen, die Mobiltelefone einer Weltheilungshexe darbieten und so kollektiv Teil eines Weltheilungsrituals werden. Was Ahmed am Objekt des Tisches durchdenkt, möchte ich, entsprechend übertragen auf den Weltheilungswald und dessen Praktiken und materielle Manifestationen, als *Queering Devices* konzipieren. Dabei verstehe ich das Konzept als Gegenentwurf zu Ahmeds ausrichtend wirkende



„straightening devices that keep things in line“ (ebd.: 66) als bewusst entgegen normierender Linien agierende Queering Devices. Die Skulptur des Weltheilungswaldes, die Stimme der Weltheilungshexe und Mobiltelefone als ‚world-healing devices‘ werden im queeren Versammeln in der Performance zu unterstützenden Devices eben jener Zusammenkünfte mehr-als-menschlicher Akteur\*innen. Mobile Telefone und Smartphones sind dabei im Kontext der performativen Praktiken sowohl künstlerischer Gegenstand als auch künstlerisches Material. Als zentraler Teil des Gegenzaubers, der gegen sie selbst als „That-Which-Renders-Us-Prothesis“ gerichtet ist, erfahren Mobiltelefone eine konzeptuelle Umwidmung von persönlichen Objekten zu performativen Akteuren; von Objekten der Orientierung zu solchen, die Momente der Disorientierung ermöglichen. Auch die AlterIdentität Protektorama spielt bei Raether – der seine AlterIdentitäten auch „Funktionen oder Werkzeuge“ nennt (Raether 2016: 212) – eine funktionale, queerende Rolle. Als konstruierte Identität mit queerer Erscheinung versammelt und instruiert Protektorama die Teilnehmer\*innen und orientiert sie in Richtung einer Desorientierung gegenüber sowie auch mittels Mobiltelefonen und deren im Sinne einer „Aufmerksamkeitsökonomie“ (Franck 1993) kapitalistisch eingefassten und ausrichtenden Praktiken.

— Dies bringt mich erneut zu Ahmed zurück, die ihren „Spaßverderber\*innen-Survival-Kit“ (Ahmed 2018: 301) als „eine feministische Werkzeugkiste“ (ebd.: 309) versteht. Diese bestehe aus Hilfsmitteln, aus „Dingen, die uns [feministischen Spaßverderber\*innen] Halt geben“ (ebd.: 308): Büchern, Gegenständen, Werkzeugen, Körpern, anderen Killjoys, Gefühlen, Humor und mehr. Wie die Figur der „feminist killjoy“, der Spaßverderber\*in, ist die der Weltheilungshexe „willful“ (Ahmed 2017: 83), d.h. eigenständig; sie arbeitet „in a contact zone“ (ebd.: 190) und ist auf der Suche nach „tools“ oder Werkzeugen für ihre widerspenstigen Anliegen: „a feminist killjoy approaches things as potentially useful things, as means to her own ends. [...] She might not be using things the way she is supposed to. She might queer use or find a queer use for things.“ (ebd.: 241) Mobiltelefone, die ein Weltheilungsritual ausleuchten und filmen; Smartphones, die einer Weltheilungshexe ergeben sind und zu Ableseflächen des performativen Textes der ‚rituellen Indoktrination‘ werden; Knie- und Ellbogenschoner, die Mobiltelefone haltende Hände stützen und fixieren; ein Kosmetikkoffer, der Überraschungseier transportiert, die als „eggs-that-lay-themselves“ zu rituellen Objekte werden, auf Miniatur-Yogamatten liegen, die Smartphone-Displays bedecken und unbenutzbar machen – all diese Objekte lassen sich anders als intendiert nutzen und

können so zu *queer* verwendeten Objekten werden; zu *Queering Devices* oder queerenden Werkzeugen. Die in der Performance genutzten Objekte und Devices werden durch die performative Intervention der Figur der Hexe umgewidmet. Mit dieser Verschiebung tragen sie dazu bei, eine andere Realität vorzuschlagen, die normalisierte Rationalisierungen kritisch hinterfragt und konzeptuell deren Verkehrung anbietet, in Sinne eines (Ver-)Queerens von „Normalitätskonstruktionen“ (Raether 2016: 215). Das Queeren mittels materieller und nicht-materieller Objekten verstehe ich als Praxis des Queerens von Devices, als *Queering Devices*. Die Performance besteht meines Erachtens aus einem Werkzeugkasten voller Queering Devices: aus einer Installation und skulpturalen Objekten, aus sich versammelnden Körpern und der AlterIdentität Protektorama, aus Stimme und Sprache – „A voice can be a tool“ (Ahmed 2017: 242) –, aus Affekten und Humor, aus mobilen Devices wie Smartphones. Zentral ist dabei das Verständnis eines Objekts oder Devices als nicht per se queer oder queerend. Vielmehr sind es die Praktiken und assemblierende Entanglements aus menschlichen und mehr-als-menschlichen Agencies, die diese potentiell zu Queering Devices werden lassen.

#### **QUEER(ING) USE: QUEERE GEBRAUCHSWEISEN ALS KOLLEKTIVE PRAXIS UND BECOMING-WITH**

I think that technologies have absolutely no potential whatsoever in and of themselves. [...] To me, it would be ridiculous to insert the notion of hope into technology itself. We can only place hope in communities that bond and struggle, improve, fight, or love. Technologies are tools and in opposition of capitalist principles. We need to extract them from their intended uses. (Bier/Raether 2017)

— Aus sich selbst heraus hätten Technologien laut Raether kein heilendes Potential; vielmehr betont er ihre Einbettung in kapitalistische Systeme. Als antikapitalistische *Queering Devices* bedürften sie Communities, welche die Technologien von ihrem normierten und normierenden Gebrauch trennen. Nicht intendierten Gebrauch beschreibt Ahmed als „queer use“: „how things can be used in ways other than how they were intended to be used or by those other than for whom they were intended.“ (Ahmed 2019: 44) Dabei betont sie die Notwendigkeit kollektiver und kreativer Arbeit, um „queer use“ zu ermöglichen; „In order for queer use to be possible, in order to recover a potential that has not simply been lost but stolen, there is

work to do. To queer use is work: [...] it is collective and creative work“ (Ahmed 2019: 229). „Queer use“ ist für Ahmed auch eine Methode: „my method: to queer use as to front up to use; to make use strange.“ (Ebd.: 198) Die Praxis des Verquerens von Gebrauch als Methode bezeichnet sie als „the project of queering use“ (ebd.: 222). Dabei verdeutlicht Ahmed, dass es queere Gebrauchsweisen von (queeren) Nutzer\*innen sind, welche die nicht per se queeren Räume – und in Erweiterung Objekte – potenziell verqueren zu vermögen: „uses are queer because spaces are not: queerness as what is injected into spaces by queer users.“ (Ebd.: 200) *To queer use is (collective) work*: In Raethers Performance ist die Praxis des absurden und quasi-magischen Gebrauchs von Mobiltelefonen eine gemeinsam ausgeführte Praxis des Verquerens von Smartphones und deren Gebrauch. Dabei ist sie zu verstehen als eine kollektive und – im Sinne der künstlerischen Intervention – kreative Arbeit an und in affektiven Infrastrukturen. Durch die räumliche Anordnung, das Zusammenkommen von Akteuren und die sprachliche Aktivierung wird eine Bühne zum Ort des Weltheilungsrituals; eine skulpturale Installation wird zum Weltheilungswald und kollektivierenden Versammlungsraum; Smartphones werden zur Oberfläche, von denen die selbsternannte Weltheilungshexe einen Counterspell gegen die Besessenheit von Mobiltelefonen liest. Der absurde, quasi magische, gewissermaßen anders-praktische Gebrauch von mobilen Telefonen, verqueert die Devices im Weltheilungswald und offeriert den versammelten Besessenen mittels der Gemeinschaftsmaschine einen Moment der Heilung von der ‚kapitalistischen Hexerei‘. Die Praxis des Communeerings als *Queer Gathering* schafft dabei eine kollektive, affektive Infrastruktur und positioniert die Praktiken des Versammelns um die Weltheilungshexe als zentral für das Verqueeren der Nutzung von mobilen Telefonen.

— Als Zeremonienmeisterin ist Protektorama in ihrer exzentrischen Ausnahmeerscheinung und spezifischen Sprache die zentrale Figur; sie leitet die Versammelten an in Richtung konzeptueller Verschiebungen der Relationen zwischen mehr-als-menschlichen Akteur\*innen. In der ambivalenten Gleichzeitigkeit von stetiger Präsenz der koordinierenden Protektorama und Praktiken des Kollektivierens erscheint die Weltheilungshexe jedoch weniger als Kultfigur und mehr als Vehikel, als (Ver-)Mittlerin für ihre Anliegen. Raether begreift die AlterIdentitäten entsprechend als Trägerinnen oder ‚Behältnis‘, welche die Potenziale für kollektive Forschungsprozesse und die Entwicklung von Narrativen umfasst: „We are vessels for research and story drafting“ (Pinto/Raether 2017: 138). Im Modus der Selbstreflexion sinniert

Protektorama über die Rolle von Technologien, Blickregimen und Digitalisierung, der Teilnehmer\*innen der Performance, über globalen Kapitalismus, rituelle Praktiken des Voodoo und dokumentarische Prozesse, über die Absurdität von performativen Handlungen, der Figur der Hexe und der Heilerin sowie über ihre eigenen Versprechungen. Diese selbstreflexiven Momente positionieren die kollektiv ausgeführte Performance weniger im Kontext eines rituellen Besessenheitskult und mehr als Praktiken des gemeinsamen Seins und Werdens. Jene Momente des *Becoming-with* (Haraway 2016: 2f.) ebenso wie die Momente der Verschiebungen werden unterstützt durch die kollektiven und kollektivierenden Praktiken mit und durch *Queering Devices* als *Queer Use* und den Praktiken *affektiven Infrastrukturierens*.

### TURN TOWARDS A WITCH MACHINE: DIVERTING TECHNOLOGIES UND QUEERE METHODEN

I'm interested in how far I can divert the technologies that constitute what I call Gadget Culture from their intended use (which only allows for certain forms of collectivity to emerge) in order to probe which other forms of material, bodily, or live centered collectivities are actually possible. (Pinto/Raether 2017: 142)

— Der Einsatz Raethers, Technologien wie Mobiltelefone in deren Gebrauchsweisen in eine andere Richtung zu lenken, – oder sie, mit Ahmed argumentiert, zu desorientieren und sie damit nicht wie intendiert, sondern im Sinne eines *Queer Use* verquert zu nutzen – loten die Möglichkeiten alternativer potenzieller Realitäten, Orientierungen und Kollektivitäten aus. Das Erproben anderer Formen materieller, körperlicher und live-zentrierter Kollektivitäten findet in der Performance statt in einer und als eine Assemblage aus *queer genutzten* Technologien, menschlichen Akteur\*innen, Bühnenraum mit künstlerischer Installation, Praktiken und Affekten. Zentral für die assemblierende Praxis sind dabei die AlterIdentitäten oder „potenzielle Identitäten“ (Raether 2016: 209), welche Ana Teixeira Pinto treffend auch als „aggregates of affects and intensities“ (Pinto/Raether 2017: 138) beschreibt. Verstanden als Ansammlung und kollektives Zusammenwirken einzelner Teile wirken diese affektiven Aggregate und Assemblagen in der Performance als Katalysatoren *affektiver Infrastrukturierungen*: als materielle und immaterielle, diskursive und spekulative, affektive und affizierende widerständige Praktiken des Infrastrukturierens, die

Raum machen für kollektives Mit-Sein und Miteinander-Werden von menschlichen und mehr-als-menschlichen Akteur\*innen entgegen Normalisierungen. Dabei agieren *Queering Devices* in Richtung eines Verquerens von ausrichtenden Praktiken: die AlterIdentität Protektorama und deren Sprache, verquert genutzte Smartphones und Mobiltelefone, andere Materialien und Objekte wie die Installation des Weltheilungswaldes sowie die die Performance begleitenden Affekte.

— Das Zusammendenken von materiell-diskursiven Assemblagen aus *Queering Devices* und Prozessen *affektiven Infrastrukturierens* verstehe ich als einen Vorschlag in Richtung eines queerenden Gegenzaubers, der ästhetische, spekulative und queer/feministische Praktiken verschränkt.

— Diese sind verwurzelt in methodischen Herangehensweisen. Als Praxis „to make use strange“ bezeichnet Ahmed „queer use“ als ihre Methode; während Raether „communeering“ als „a growing set of practices as well as a name for a method“ beschreibt, um soziale und organische Praktiken mit „machinic semiotics“ diskursiv-praktisch zu verbinden. Derartige methodische Ansätze bieten Handlungsoptionen für „queering practices“ (Götz 2021) und ermöglichen Re- und Desorientierungen.

— Nach den Orientierungen von Medien fragend konzipiert Nelanthi Hewa mit Sara Ahmed „media as orientating devices“, als „devices that orient, and that turn the body in one direction and away from another.“ (Hewa 2021) Der ausrichtenden Orientierung von Nutzer\*innen durch Medien setzt Hewa die Möglichkeit von feministischen und postkolonialen Diskursen und Praktiken getragene Desorientierungen entgegen als „new forms of activism and possibility that come into view when we notice how our body has been held up.“ (Ebd.) In diesem Sinne möchte ich Raethers Performance als ein Angebot verstehen, die eigenen Ausrichtungen von Körpern und Affekten im Gebrauch von mobilen Devices zu hinterfragen, sie zu verlernen und die Option eines Anders-als zu erproben. Mediale Orientierungen kritisch reflektierend fragt Hewa nach den widerständigen Potenzialen von Desorientierungen: „what might it mean to be hailed by the machine, and turn away?“ Mit Raethers Performance argumentiert könnte es bedeuten, sich bewusst abzuwenden von den anrufenden und ausrichtenden Praktiken mobiler Telefone und sich einzulassen auf eine Reorientierung – „becoming reorientated, which involves the disorientation of encountering the world differently“ (Ahmed 2006: 20). Es könnte auch bedeuten sich weg von (digitalen) Maschinen und hin zu einer „witch machine“ zu orientieren, wie Raether den

„Gemeinschaftsmaschinenbau“ (Raether 2017: 214) der Weltheilungshexe bezeichnet: „[W]e need to start communeeering our very own community machines. A witch machine to attack the capitalotrophic possession.“ (Raether 2021: 100) Es ist dieses Orientieren hin zur Hexenmaschine im techno-magischen Weltheilungswald, das als „power of witchery“ (Pinto/Raether 2017: 145) Momente der Unterbrechung in Richtung eines Desorientierens normalisierter und normalisierender Relationen zu Technologien möglich macht.

// Literaturverzeichnis

- Ahmed, Sara (2006): *Queer phenomenology. Orientations, objects, others*. Durham, Duke University Press.
- Dies. (2017): *Living a Feminist Life*. Durham/London, Duke University Press.
- Dies. (2018): *Feministisch leben! Manifest für Spaßverderberinnen*. Münster, Unrast.
- Dies. (2019): *What's the use? On the uses of use*, Durham/London, Duke University Press.
- Barad, Karen (2007): *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. North Carolina, Duke University Press.
- Berlant, Lauren (2016): *The commons: Infrastructures for troubling times\**. In: *Environment and Planning D: Society and Space* 34, S. 393–419.
- Bier, Arielle/Raether, Johannes P. (2017): *Die WorldWideWitches* von Johannes Paul Raether. Interview. transmediale, <https://transmediale.de/de/content/die-worldwidewitches-von-johannes-paul-raether> (10.04.2022).
- Franck, Georg (1993): *Ökonomie der Aufmerksamkeit*. In: *Merkur* 47, S. 748–761.
- Götz, Magdalena (2021): *Queering Practices: Uses of Digital Mobile Media in Queer/Feminist Art*, in: Götz, Magdalena/Hind, Sam/Lämmerhirt, Danny et al. (Hg.), *In the Spirit of Addition: Taking a 'Practice+' Approach to Studying Media*, Working Paper Series / SFB 1187 Medien der Kooperation Nr. 18, S. 15–21.
- Haraway, Donna J. (2016): *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham/London, Duke University Press.
- Hewa, Nelanthi (2021): *When the machine hails you, do you turn? Media orientations and the constitution of digital space*, <https://journals.uic.edu/ojs/index.php/fm/article/view/10978/10075> (11.04.2022).
- Kunstverein Düsseldorf (2017): *Protektor.x.x 5.5.5.1 Precipitation – Johannes Paul Raether*. Vortrag am 16. Mai 2017, <https://vimeo.com/436464038> (11.04.2022).
- McLuhan, Marshall (1994 [1964]): *Understanding Media. The Extensions of Man*, Cambridge, Massachusetts, MIT-Press.
- PACT Zollverein (o.J.): *PACT Fellowship 20/21: Nathan Fain und die aLiveForms* von Johannes Paul Raether, <https://www.pact-zollverein.de/kuenstlerhaus/fellowship> (11.04.2022).
- Pignarre, Philippe/Stengers, Isabelle (2011): *Capitalist Sorcery. Breaking the Spell*, Houdmills, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Pinto, Ana T./Raether, Johannes P. (2017): *Our Machines Are Made of Sunshine*. Johannes Paul Raether and Ana Teixeira Pinto in Conversation. In: *Mousse Contemporary Art Magazine*, S. 138–145.
- Raether, Johannes P. (o.J.): *Narrative*, <http://www.johannespaulraether.net> (11.04.2022).
- Ders. (2012): *Protektorama Weltheilungswald*, <https://vimeo.com/44571922> (11.04.2022).
- Ders. (2016): *Augmented Embodiments*. In: Witzgall, Susanne/Stakemeier, Kerstin (Hg.), *Die Gegenwart der Zukunft*, Zürich/Berlin, Diaphanes, S. 206–216.
- Ders. (2017): *A PDF to follow the narrative thread of aLiveForms*, [http://www.johannespaulraether.net/wordpress/wp-content/uploads/2017/03/JPR\\_Identityculture\\_web.pdf](http://www.johannespaulraether.net/wordpress/wp-content/uploads/2017/03/JPR_Identityculture_web.pdf) (11.04.2022).
- Ders. (2021): *SelfSisters*. In: Busch, Kathrin/Diekmann, Georg/Figge, Maja et al. (Hg.), *Das Ästhetisch-Spekulative*, Paderborn, Wilhelm Fink Verlag, S. 87–109.

// Abbildungsverzeichnis

Abb. 1–7: *Protektorama* [fed and cared for by JP Raether], *HAU x Ian White x Shared Stage* [5.3], Performanceansichten, HAU1, Berlin, 2012. Foto: Nina Hoffmann.

// Angaben zur Autorin

Magdalena Götz ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Medienästhetik an der Universität Siegen. Zuvor war sie Kollegiatin am Graduiertenkolleg *Locating Media* und wissenschaftliche Koordinatorin am Sonderforschungsbereich *Medien der Kooperation*. Sie forscht zu den Interrelationen von queer/feministischer Kunst, digitalen mobilen Medien, Affekten und Infrastrukturen. Als Kuratorin, Kunstvermittlerin, Lektorin und Projektmanagerin arbeitete sie u.a. für Ars Electronica, Kunstmuseum Celle, Edith-Ruß-Haus für Medienkunst.

// 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](http://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>



**FAT BEARDS  
LONG CHINS  
CARRANCAS' TITS SCRATCHING ON THE FLOOR**

---

All the words I think about.<sup>1)</sup>  
But I don't speak.  
I also don't swallow.

I avoid bad digestion. My grandmother died of stomach cancer. Diagnosis: difficulty of digesting words. So, I accumulate words in my mouth. I take them all in under my tongue. Under my sanguine pelican tongue.

She used to save words under her tongue as well. When she saw words-falling-letters, she would run and eat them in the air, even before they hit the ground. She used to take in every word she saw, whatever she found. She had running letters through her ears. She also picked letters eaten by others and saved them. Pieces by pieces, she organized broken letters, missing words, badly done, badly spoken, all under her running tongue. She never swallowed, she also was afraid of bad digestion. Acid letters in the belly were not her specialty. Ruminating didn't fit her species.

All the words she thought, but didn't speak, she also didn't swallow. Sometimes she chewed a bit on them, sometimes she swallowed parts of letters-whole by mistake. Some other languages she couldn't speak, she ate them too. She didn't care: sounds were sounds, letters were letters. She ate everything. Empty stomach, full tongue.

Deep throat under the tongue. That, she had lots of. The papada skin under the chin widened, grew, expanded, molded itself to each and every eaten word.

Eat it. Eat it all.  
Round or broken or squared words always fit in.  
The papada swallowed everything that came in.

Her fat beard would hide her totem throat.  
During the day eating other people's words,  
during the night making totems out of herself.  
Thousands of totems all around.  
Silence, no word sounds.

1)

For the words specific to the Brazilian Portuguese and/or Brazilian context, see the glossary at the end of this text.



I keep looking, staring at red mouths moving, making words in their tongues. When a word-crumb falls, I run. Mouth open. Lick the wind. It goes straight under my tongue.

I eat other people's words too.

I eat high-pitched  
grave  
soft  
whispered words  
I eat them all

I don't mind it. I liked it.  
Always thought it was fun having many tongues eating each other all together.

palavras pelicanas baiacu  
bóia nado baiacu  
papo papa baiacu  
saco sapo baiacu do mar  
flies in the water pelicanamente

pelicano bird of the sea  
bate o bico com som de arma canhão, pelicão  
pesca baiacu e vira canhão, pelicão  
som canhão do tipo viola caymmi

palavra viola  
palavra caxumba  
das coisas não ditas  
não                não escritas  
guardadas debaixo da língua

What to save under the tongue?

She had letters dripping from her mouth.

Everyday she looked through the water mirror, turning herself into her own image. She no longer noticed the papa-sapa-pelicana growing. Being a puffer fish had become a routine. She inflated at the slightest blow. So many words from so many licked languages.

I feel lumps under my tongue,  
growing lumps,  
growing mumps.

So many words became totems.  
I weighed, molded, trans-molded.  
Every night I made a new one.  
Mute, deep, pulsing, pendant.  
She would swing on pendulum pins to pass the hours,  
playing, swinging, clinging to her own drop of skin.

drop  
gota  
I gotta skin  
under the water

sing  
songs  
water on words  
sounds on words  
water sounds on words

water bubbles on words saved under my tongue  
sing songs, speak them in water bottles

I drink it  
I drink it through and become baiacu

thousands of liters of words under my tongue  
words sang by fished mermaids in southern waters

they ran into water when the eater-danger came  
they breathed the water in, dying in mermaids  
mermaids-big-throats full of water words

spells

bring it out what brought them in

// Glossary

**Carranca** is a sculpture with an exaggerated physiognomy, mixing features of human faces and animal elements. In order to guard against attacks from monsters and evil spirits the carranca used to be placed on the front part of boats, which navigated on the São Francisco River in Brazil. Today the carranca is seen as an amulet of protection. Similar figures are also found as symbols in Afro-Brazilian religions.

**Papada** is a Brazilian Portuguese word, which in the context of the text, means ‚jowl‘. In grammar, it can also be the passive form of the verb ‚papar‘, a specific word for ‚to eat‘, which is commonly used referring to babies, children, animals, or for eating soft foods like porridge.

**Baiacu** is a puffer fish species found in the Brazilian coast.

**Papo** means ‚crawl‘ or ‚maw‘, but commonly can also mean a chat between communicating beings (humans or non-humans). Papa stands for ‚papada‘ (‚jowl‘) in the context of the text, but, in grammar, is the conjugations of the third person of the verb ‚papar‘, a specific word for ‚to eat‘, which commonly used referring to babies, children, animals, or for eating some soft foods like porridge.

**Pelicanamente** is an officially nonexistent word in Brazilian Portuguese, which in English would correspond to ‚pelicanlike‘.

**Pelicão** is an officially nonexistent superlative version of the word ‚pelicano‘ (‚pelican‘), which could be easily used in the context of song lyrics or informal talk. In the context of the text, it is interesting to know that the sound of peli is similar to ‚pele‘, which means ‚skin‘; and cão means ‚dog‘.

**Caymmi, Dorival** is a Brazilian popular music singer and composer, who was born in Salvador, Bahia in 1914. He is an important and strong figure for Brazilian music and is known for his deep voice and bass-toned guitar. One of the most common thematic in Caymmi’s songs is the life on the shore area. A song reference for the text is *O Vento*

(<https://www.youtube.com/watch?v=uGnMmW1nX3I> (09.08.2022)).

**Caxumba** (mumps) is a viral infection in the saliva producing glands.

**papa-sapa-pelicana** is a compound of Brazilian Portuguese words, where *papa* stands for ‚papada‘ (‚jowl‘) in the context of the text, but, in grammar, is the conjugations of the third person of the verb ‚papar‘, a specific word for ‚to eat‘, which commonly used referring to babies, children, animals, or for eating some soft foods like porridge. *Sapa* is a commonly spoken feminine version of the word ‚sapo‘, which means ‚frog‘. *Pelicana* is an officially nonexistent feminine version of the word ‚pelicano‘, which means pelican, the bird.

**Gota** means ‚drop‘. But it is also the name of a specific kind of Arthritis disease.

// About the Author

Ludgi Porto is an artist and intellectual who was born in São Paulo, Brazil and who is currently living and working in Germany. In her work, she stands on the friction between performance and space when looking for more complex and intertwined ways of perceiving agency and relation.

<https://ludmilaporto.com/>

// FKW is supported by the Mariann Steegmann Institute and Cultural Critique / Cultural Analysis in the Arts 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](http://www.fkw-journal.de)

// License

This work is licensed under the CC-BY-NC-ND License 4.0. To view a copy of this license, visit:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



# THE WITHERED WOUND OF IDIOSYNCRASY

## EDITION VON SOFIA BEMPEZA FÜR FKW NR. 71



// Sofia Bemepeza  
*The Withered Wound of Idiosyncrasy*, 2022  
2 Poster, je 50 × 65 cm

Bestelladresse: [info@sofiabemepeza.org](mailto:info@sofiabemepeza.org)

Sofia Bemepeza ist Künstlerin, Kunst- und Kulturtheoretikerin, Co-Kuratorin des queer-feministischen Festivals *Aphrodite\** in Athen und Mitglied der Athener Poetry Gang *She-Dandies*. Sie organisiert, performt, kocht, stickt, zeichnet, liest Kaffeesatz und lehrt an Kunsthochschulen, Universitäten und selbstorganisierten Räumen. <https://www.sofiabemepeza.org>

### THE WITHERED WOUND OF IDIOSYNCRASY SPELL SCRIPT IN ENGLISH

This is a spell, and you are going to die

Your body is hacked  
Your organs are chopped  
Your glossy family is ruined

You will die deprived at a hospital's corridor  
No one will take care of you  
Hell Girls deliver vengeance on their clients' behalf

Everybody is exhausted because of you  
No compassion is left  
for your serious authority

Loving girls can only be heretical, demonic,  
and vicious  
Hell Girls will not judge whether the target  
deserves harsh punishment

Now the day plot twists  
in application programs  
that produce painkillers and illness

This is a spell, and you are going to die

Desolation will hit back to communicate the  
pain  
Evil Girls will crack down white collar crimes  
Merciful death does not lie ahead  
on your private-hell floor

On this part you have no control  
You will bring back all the beloved ones  
that got wasted

Now I must describe everything from the  
perspective of the servant  
All the metals of pain  
All the bodies that lack of fit  
All the slashes that run down on the curtain  
I move in loss and love  
in a world where pain is expensive  
I left my historical record  
arrived at anger  
and left again to humiliate my desires

Cosmic revenge will not drop dead  
The withered wound of idiosyncrasy  
Will curse your agony

This is a spell, and you are going to die.

// 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](http://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>



## ÜBER DAS VER/WÜNSCHEN UND *THE WITHERED WOUND OF IDIOSYNCRACY*

---

Sofia Bemepeza (**SB**) im Gespräch mit Ines Kleesattel (**IK**) und Yvonne Wilhelm (**YW**)

**IK** \_\_\_\_\_ Sofia, möchtest du uns zunächst etwas zum Entstehungskontext von *The Withered Wound of Idiosyncracy* erzählen?

**SB** \_\_\_\_\_ Die Poster basieren auf einer Performance beziehungsweise auf einem Spell, den ich geschrieben habe, und der dann von einem Hell Girl performt wurde. In einem urbanen Wald in Athen habe ich ihr den Spell laut vorgeschrien, und sie hat dann Teile davon wiederholt. Dabei war der Spell eine Art Performance-Script. Auf den Postern seht ihr das Hell Girl (performt von Diana Manesi) und den Text des Spells – einmal auf griechisch, einmal auf englisch, und jeweils die Übersetzung in eine Symbolsprache. Und dieser Fluch... Spell heißt Fluch, oder?

**IK** \_\_\_\_\_ Ja, auch. Aber ein Spell ist nicht notwendigerweise immer ein Fluch, sondern allgemeiner vielleicht ...

**YW** \_\_\_\_\_ ... eine Erzählung? Eine Erzählung die eine Wirkung haben soll.

**SB** \_\_\_\_\_ Eine Wirkung, genau; du verfluchst jemanden.

**IK** \_\_\_\_\_ Ein Spell zielt aber nicht per se nur auf negative Wirkungen. Es gibt z.B. auch Love Spells.

**SB** \_\_\_\_\_ Ja, stimmt, es gibt unterschiedliche Spells. Aber dieser Spell hier ist ein aggressiver Rache-Spell, der sich an die „serious authority“ richtet. Er ist im griechischen Kontext entstanden und basiert auf einem Traum, den ich vor einigen Monaten hatte: Ich sah darin die griechischen Regierungsmitglieder sterbend in einem Krankenhaus liegen, und niemand half ihnen. Ich war zu dieser Zeit so wütend – und bin es noch – darüber, wie die Pandemie gehandhabt wird, auch global, aber insbesondere in Griechenland, wo die rechtsnationalistische Regierung das Gesundheitssystem in keiner Weise stützt, insgesamt völlig anti-sozial agiert und alles auf Nation/Familie/Religion zurückfährt.<sup>1)</sup> In meinem Traum habe ich

1)

Die Regierung der Nea Dimokratia präferierte rechtsradikale Minister für verschiedene Ämter (Gesundheitsministerium, Innenministerium, Ministerium für Entwicklung und Investitionen) sowie zwei rechtskonservative Ministerinnen jeweils für die Bildungs- und Kulturministerien.

mir wirklich gewünscht, dass diese Regierungsvertreter\*innen ohne jede Hilfe schlichtweg sterben – so wie durch Corona viele Menschen mit sehr wenig Hilfe starben, weil u.a. das griechische Gesundheitssystem stark eingespart wurde. Nach dem Traum habe ich mich gefragt, wie ein entsprechender Spell auszusehen hätte; ein feministischer Spell, der aggressiv und zerstörerisch ist, aber neben Wut auch einen gewissen Genuss in sich trägt. Darin liegt auch eine feministische Utopie; der Wunsch oder die utopische Frage: Was wäre eigentlich, wenn diese zerstörerischen Kräfte nicht mehr da wären? Der Fluch ist auch von dem Wunsch erfüllt, dasjenige, was wir durch die Gewalt des Patriarchats verloren haben, zurückzubringen. In der Entscheidung, dieser unvollendeten Utopie die Form eines negativen, aggressiven Wunsches zu geben, war ich von Laurent Berlants *Cruel Optimism* inspiriert. Obwohl wir das Versprechen eines ‚guten Lebens‘ nicht mehr in Anspruch nehmen können,<sup>2)</sup> müssen wir trotzdem im Handeln bleiben.

**YW** — Dann ist der Fluch also eine Ermächtigungsposition? Aber auf spekulative Weise? Denn es ist ja keine Handlungsanweisung, sondern eine Möglichkeit, die du im Spell beschreibst. Der Fluch ist also eine spekulative Handlung durch sprachliche Afizierung; im Sprechen vollziehen sich der Fluch, die Wünsche und auch die Adressierung performativ.

**SB** — Genau. Und obwohl in diesem Spell hauptsächlich eine starke Negativität wirkt, geht es zugleich auch um Kräfte, die sich dem Negativen entziehen. Aber diese werden nur wenig und vorsichtig benannt, gegen Ende des Spells: „I move in loss and love...“

**IK** — Die gewünschte Wirkung ist also eine, die sich gleichzeitig aggressiv gegen die seriöse Autorität richtet und selbstermächtigend nach innen, ins feministische Handeln?

**SB** — Ja, und dabei überwiegt das Verfluchen.

**YW** — Verfluchen oder im Deutschen gibt es auch noch das schöne Wort *Verwünschen*... Was du beschreibst, dieses performierte Sprechen um jemanden zu verwünschen, erinnert mich auch an das, was ich über Voodoo gelesen habe. Verwünschungen – die nicht immer nur negativ sind – beginnen dort oftmals mit einer genauen Beschreibung der gegebenen Situation; des Umfelds, der situativen Bedingungen; ich sage dann beispielsweise: Ich stehe hier,

2)

... „that moral-intimate-economic thing called ‚the good life.‘ Why do people stay attached to conventional good-life-fantasies – say, of enduring reciprocity in couples, families, political systems, institutions, markets, and at work – when the evidence of their instability, fragility, and dear cost abounds? [...]

I described ‚cruel optimism‘ as a relation of attachment to compromised conditions of possibility whose realization is discovered either to be impossible, sheer fantasy, or too possible, and toxic.“

(Lauren Berlant: *Cruel Optimism*, Durham/London, Duke 2011, S. 2, 25)

es ist Nacht, es ist neblig usw. In dieser atmosphärischen Aufladung intensiviere nach und nach die energetischen Kräfte, um den Sprechakt zu vollziehen.

**SB** \_\_\_\_ Und ich verwünsche die „serious authority“ indem ich sage: Ich wünsche mir, dass du stirbst. Das ist Wunsch und Fluch zugleich.

**IK** \_\_\_\_ Dabei stellt sich die Frage: Wirkt die Verwünschung jetzt, in diesem Moment, oder vielleicht später? Es gibt darin ja auch eine prognostische oder vorhersagende Dimension.

**SB** \_\_\_\_ Beides. Es *wird* so kommen! Es ist ein Wahrsagen. Ich sage, dass es so sein wird. Damit mache ich einen performativen Akt, aber es wird *ganz sicher* so kommen. Ich habe dabei nicht an Voodoo gedacht. Der Spell ist eine Vorwarnung und ein Wunsch zugleich, innerhalb eines Moments, in dem das Jetzt und die Zukunft zusammenwirken.

**YW** \_\_\_\_ Diese Gleichzeitigkeit finde ich interessant. Und dieses Zusammenfallen von Jetzt und Zukunft gibt es ja nicht nur im Voodoo, sondern auch bei anderen spirituellen Praxen.

**IK** \_\_\_\_ Aber wenn es innerhalb dieser Gleichzeitigkeit auch eine immanente zeitliche Differenz gibt, bestünde dann nicht auch die Möglichkeit, dass die adressierte Person den Fluch noch bemerken und ihm entfliehen kann?

**SB** \_\_\_\_ Nee, nee, nee, so wird es nicht! Es gibt keinen Exodus aus dem Fluch. Es ist eine Vorwarnung und ein Wahrsagen. Ich sag's dir, serious authority: You're gonna die! [*lacht*]

**YW** \_\_\_\_ Und die Kräfte, die du im Verwünschen in Anspruch nimmst, hast du die mitgebracht oder erworben, z.B. durch eine Initialisierung oder durch langes Lernen?

**SB** \_\_\_\_ Es ist keine kosmische Energie oder so, an die ich da zaubernd anknüpfe. Aber es ist eine Energie, die da ist. Und die habe ich aktiviert.

**YW** \_\_\_\_ Und diese Aktivierung ist Wut?

**SB** \_\_\_\_ Ja, Wut und Zuneigung, wie das queer-feministische Kombiwort ΣΤΟΡΓΗ<sup>3)</sup> auf Griechisch.

3)

ΟΡΓΗ = WUT,

ΣΤΟΡΓΗ = ZUNEIGUNG/ZÄRTLICHKEIT



**YW** — Und die „withered wound“, die Wunde, ist die bei dir oder bei den vom Spell Adressierten?

**SB** — Das ist (m)eine Subjektivität. Idiosyncrasy als Selfness. Im Selbst gibt es eine Wunde, eine ausgetrocknete Wunde.

**IK** — Und wenn ich die seriöse Autorität abstrakter denke, dann lese ich sie als dasjenige, was der singulären Idiosynkratie Gewalt antut. Aber du bist ja auch nicht allein im Verwünschen dieser erbarmungslosen Autorität. Ihr seid zu zweit, du und Diana, das Hell Girl.

**SB** — Richtig. Und sie teilt die feministische Wut mit mir. Wir haben den Fluch während der Performance gemeinsam geschrien.

**YW** — Daran knüpft sich für mich die Frage: Ich nehme dich jetzt als Hexe ernst, aber soll ich dich mit dieser Performance eigentlich auch als Künstlerin ernst nehmen?

**SB** — Wieso entweder/oder?! Ich bin hauptsächlich Künstlerin und keine ausgebildete Hexe. Aber es ist auch nicht so, dass ich keine seriöse magische Rolle spiele – ich aktiviere bewusst den Spell in der Performance mit dem Hell Girl als Verwünschung. Ich habe ihr den Fluch zugeschrien und sie hat dann einzelne Stellen wiederholt.

**YW** — In einer Art Call-and-Response; du gibst etwas vor, und sie spricht nach; als Affizierung wie auch als Kollektivierung?

**SB** — Genau, wir schreien gemeinsam in Call-and-Response.

**IK** — Dieses Hin-und-Her, der Wechsel, die Übertragung, das scheint mir hier sowieso eine wichtige Rolle zu spielen. Es gibt einen Traum (der bereits Reaktion ist auf eine politische Situation), dieser wird zum Spell, der dann zur Performance wird, einer Verkörperung in einem Wald, die wiederum Bild bzw. Poster wird; und die Poster werden verschickt und hängen schließlich an anderen Orten, in anderen Räumen... Setzt sich das Call-and-Response also gewissermaßen in der Poster-Edition fort? Könnte sie zur Übertragung werden, etwas das ich als Rezipient\*in später wo anders aktivieren kann?

**SB** — Es kommt darauf an, inwiefern die Rezipient\*innen eigene Bezüge zum Spell herstellen können. Er wurde im griechischen Kontext geschrieben, ist aber auch nicht nur darauf reduziert. Ich denke schon, dass Übertragung möglich ist. Die griechischen Regierungsmitglieder – das waren Auslöser. Die seriöse Autorität meint zugleich aber auch mehr als diese spezifische Regierung. Die Wut wurde zum Ausgangspunkt, als sie sich in meinem Traum manifestiert hat; und durch den Spell, die Performance und die Poster wurde diese Wut auch zu einem Ritual oder einem Score für ein Ritual.

**YW** — Darauf scheint mir Ines' Frage hinzuzielen: Sind die Poster Dokumentation oder Score?

**SB** — Ihr wollt vielleicht wissen, wie man das in einer Werkbeschreibung, für einen Ausstellungskatalog beispielsweise, nennen würde?!

**IK** — Ich glaube uns geht es weniger um eine kunstinstitutionelle Frage des Labeling als vielmehr um die potenzielle Wirkmacht, die du der Arbeit zuschreibst.

**YW** — Ja, denn du trennst ja nicht zwischen Künstlerin und Hexe. Wenn die Poster nicht bloß Dokumentation sind, dann könnten sie Wirkmacht entfalten; eine Wirkmacht, an der ich teilhaben könnte, wenn ich den Spell ausspreche.

**SB** — Ja, der Spell wurde von mir kreiert, aber alle potenziellen Hexen können ihn aktivieren. Aber es müssen feministische Hexen sein! Er ist keine allgemeine Waffe, die von allen gleichermaßen genutzt werden könnte.

**IK** — Und dafür scheint mir wichtig, dass die Ver/Wünschung nicht nur durch den Text des Spells geschieht. In den Bildern gibt es auch eine große Zärtlichkeit. Wie das Hell Girl diesen Baum berührt, das scheint mir voller Achtsamkeit.

**SB** — Ich habe zusammen mit dem Hell Girl nach Orten und Momenten im Wald gesucht, die ihr/uns Energie geben; die uns helfen können, jetzt und hier in dieser Situation. Der Wald, in dem die Performance stattfand, ist ein sehr urbaner Wald; er ist ein öffentlicher Park in Athen und Teil des Uni-Campus-Geländes.

Auch die Autobahn ist ganz nah. Es gab auch noch andere Leute dort, die uns gesehen oder gehört und unser Geschrei kommentiert haben. Er sieht aus wie ein richtig tiefer Wald, war er aber nicht. Das fand ich passend.

**IK** \_\_\_\_ Das erinnert mich jetzt wieder daran, was Yvonne vorher über Voodoo sagte; wie das Ritual dort mit einer Konzentration auf die konkrete Situation und materielle Umgebung beginnt.

**SB** \_\_\_\_ Und gibt es beim Voodoo auch Gesprochenes als ein Script? Und zusätzlich zum Text gibt es bestimmte rituelle Handlungen mit bestimmten Dingen?

**YW** \_\_\_\_ Es gibt viele verschiedene Szenarien. Das Gesprochene spielt aber jedenfalls eine andere Rolle als im europäischen Kontext. Zwar findet die Verwünschung auch im Sprechen statt, aber sie basiert nicht auf feststehenden Schlüsselworten oder Zaubersprüchen. Und Ines fragt jetzt ja vor allem nach der performativ-körperlichen Ebene des Spellings. Gab es da auch bestimmte Dinge, die wichtig waren für das Adressieren der „serious authority“?

**SB** \_\_\_\_ Es war vor allem die Erkundung vor Ort, nicht etwas vorab Festgelegtes, wie z.B. dass wir sieben Zapfen oder so bräuchten. Es ging um das temporäre Erkunden im Wald, in dem die Energien gesammelt werden können, die uns gerade unterstützen können. Aber Diana und ich haben schon auch überlegt, dass es uns enorm guttun würde, das einmal pro Woche zu machen. Es wäre schön, ein Ritual daraus zu machen. Obwohl es eigentlich ausreichen sollte, wenn das Hell Girl und ich die seriöse Autorität einmal verfluchen. [*lacht*] Aber wenn das nicht reicht, dann muss es eben wiederholt werden.

**YW** \_\_\_\_ Schön am Ritual-Werden wäre auch, dass nicht mehr nur du allein sprechen würdest (oder ihr zu zweit), sondern es ein Chor werden könnte. Das hätte einen verstärkenden Effekt. Auch einen heilenden Aspekt. Der könnte in einem kollektiven Körper stärker werden.

**SB** \_\_\_\_ Ja, mehr zu werden; das wäre super!

// Über die Autorinnen

Sofia, Ines und Yvonne haben sich vor unterschiedlich langer Zeit in Wien oder Zürich kennengelernt und seither in verschiedenen Konstellationen zusammengearbeitet, -gesessen und gegessen.

Sofia Bemeza ist Künstlerin, Kunst- und Kulturtheoretikerin, Co-Kuratorin des queer-feministischen Festivals *Aphrodite\** in Athen und Mitglied der Athener Poetry Gang *She-Dandies*. Sie organisiert, performt, zeichnet, liest Kaffeesatz und lehrt an Kunsthochschulen, Universitäten und selbstorganisierten Räumen.

Ines Kleesattel ist Philosophin, Kunst- und Kulturwissenschaftlerin, ästhetische Theoretikerin und Praktikerin. Derzeit hat sie eine Vertretungsprofessur für Ästhetik und Kunstvermittlung an der Akademie der bildenden Künste Stuttgart inne. An der Zürcher Hochschule der Künste ist sie Senior Researcher am FSP Kulturanalyse in den Künsten und Dozentin für Ästhetische Kulturen.

Yvonne Wilhelm ist Künstlerin, Professorin und Teil des Duos knowbotiq (mit Christian Huebler). knowbotiq experimentiert mit Formen und Medialitäten des Wissens, politischen Repräsentationen und epistemischem Ungehorsam. Ihre künstlerisch-forschenden Projekte untersuchen und inszenieren politische Landschaften mit Schwerpunkten auf algorithmische Gouvernementalitäten, libidinöse Ökonomien und postkoloniale Gewalt.

// 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](http://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>



---

## PSPSPSPS... (HEXENGEFLÜSTER): WAS FLÜSTERST DU? ÜBER *HEXENGEFLÜSTER* HG. V. DEN RASENDEN HÖLLENWEIBERN, BERLIN 1975

---

Komm näher, damit ich dich besser höre. Willst du's mir vielleicht ins Ohr flüstern?

Flüstern als Erzählform

Flüstern als Weitersagen

Flüstern zur Überbringung von Wichtigem; einem Schatz oder einem Geheimnis

Flüstern, das sorgfältiges Zuhören verlangt

Flüstern, das Nahekommen braucht

Flüstern in Resonanzen quer durch die Zeit

Eine assoziative Geschichte in der Resonanz von *Hexengeflüster. Frauen greifen zur Selbsthilfe*, herausgegeben im Selbstverlag vom Frauenzentrum Die rasenden Höllenweiber, Berlin 1975<sup>1)</sup> – aus scas schreibmühle

— Also wie jetzt? Ich soll mir das Spekulum eigenhändig einführen?

— Selbst die Tatsache, dass es angenehm vorgewärmt ist und mit reichlich Gleitgel versehen, ändert nichts daran, dass mich eine große Scham überkommt.

— Es ist nicht so, dass ich keine Übung darin hätte, mir Dinge in meine Vagina einzufügen, doch mach ich das in der Regel auf dem Klo, wenn ich Tampons für meine Blutung verwende, oder in einem privaten Raum, im Kontext von Sexualitäten. Jetzt sitze ich also an diesem sonnigen Montagmorgen 2018 beschämt auf diesem liebevoll hergerichteten Liegebett, angelehnt an einen Kissenturm, meine Füße dezent auf kleinen Holzbrettchen positioniert und fühle mich mit diesem Spekulum in der Hand verunsichert. Für Theres Blöchliger, Gynäkologin vom FrauenAmbulatorium Zürich, scheint die Geste der Spekulumübergabe unaufgeregt und normalisiert zu sein. Es ist auch das erste Mal, dass meine Beine für eine gynäkologische Untersuchung nicht in einer sterilen Hängekonstruktion liegen und mir eine ärztliche Instanz routinemäßig ein Spekulum einführt, ohne dies groß zu kommentieren. Mit meiner linken Hand taste ich meine Vulva nach meiner Vagina ab und führe es mit meiner rechten Hand ein. Eine 45 Grad Drehung und dessen Öffnung übernimmt dann Theres

1)

„Eine Westberliner Gruppe bestehend aus acht Frauen veröffentlichte 1975 mit dem Buch *Hexengeflüster. Frauen greifen zur Selbsthilfe* eine weitere feministische ‚Wissensfibel‘. Angeregt durch die US-amerikanische Frauengesundheitsbewegung beabsichtigten sie, mit ihrem Ratgeber die Frauen in ihrem Kampf um die Rückeroberung ihrer Selbstbestimmung und Kontrolle über ihren eigenen Körper zu unterstützen. Neben dem Aneignen und Tradieren von Wissen über die weibliche Anatomie und Körperfunktionen sollte vor allem über die Gründung von Selbsthilfegruppen und -zentren die Emanzipation von der als männlich empfundenen Medizin erreicht werden. Demzufolge enthält das Buch unter anderem Kapitel über die weiblichen Geschlechtsorgane mit Anleitung zur Selbstuntersuchung, Übersichten über den Menstruationszyklus, naturkundliche Heilmethoden bei Geschlechtskrankheiten und schonende Abtreibungsmethoden. Anders als die Gruppe Brot und Rosen vertraten die Frauen von *Hexengeflüster* einen radikalfeministischen Ansatz: Sie kritisierten die Zentrierung auf Heterosexualität und Penetration sowie den Orgasmuszwang, der sich in hetero- wie auch homosexuellen Paarbeziehungen zeigte. Wie die Gruppe Brot und Rosen [die 1972 das *Frauenhandbuch Nr.1* veröffentlicht hatte] thematisierten die Frauen auch im *Hexengeflüster* die imperialistische Bevölkerungspolitik wie die Erprobung von Verhütungsmitteln und (Zwangs-) Sterilisationen zu Lasten nicht-weißer Frauen. 1977 erschien mit *Hexengeflüster 2* die zweite Auflage, die mit 10.000 Exemplaren rasch vergriffen war,“ erzählt Jessica Bock (2021) im Digitalen Deutschen Frauenarchiv. <https://www.digitales-deutsches-frauenarchiv.de/angebote/dossiers/218-und-die-frauenbewegung/feministische-ratgeber-zur-selbsthilfe> (28.07.2022).



wieder. Ich denke wie furchtbar das deutsche Vokabular im Kontext meines Sex ausfällt: Schambereich, Schamhügel mit Schamhaaren, selbst meine Labia majora und minora sind ein Schamkonstrukt und werden Schamlippen genannt. Kein Wunder empfinde ich Scham.

// **Abbildung 1**  
Hexengeflüster 1 (1975), Cover, und  
Hexengeflüster 2 (1976), Innenansicht.



Hör ins *Hexengeflüster*

(Die rasenden Höllenweiber 1975: 1)

— Das Spekulum sitzt; Theres drückt mir einen Spiegel in die Hand und richtet eine Taschenlampe auf meinen Vaginaleingang. „So“, sagt sie, „jetzt kannst du dir mal deine Zervix (Muttermundhals)

inspizieren.“ Ich betrachte sie. Zum ersten Mal erblicke ich meine eigene Zervix in ihrer vollen Pracht; und meine Scham weicht kurzzeitig einer Faszination. „Wow, denke ich, „so siehst du also aus!“, und ich bin ganz entzückt und freudvoll; eine Art verqueres Spiegelstadium. Dass der eigene Blick auf die eigene Zervix anatomischerweise erschwert und etwas kompliziert ist, bleibt eine Tatsache; dass ich bis jetzt aber nie das Begehren verspürte, meine Zervix zu erkunden und ihr entsprechende Avancen zu machen, schockiert mich und beschämt mich erneut. Just in diesem Moment fällt mir ein, wie Annie Sprinkle in den 1990er Jahren im Rahmen einer Performance-Kunstaktion mit dem Titel *Public Cervix Announcement* ihre Zervix öffentlich zeigte und zu entmystifizieren versuchte. Sie setzte sich auf einen Stuhl auf einer Bühne und führte sich ein Spekulum ein, um dann die Zuschauer\*innen einzuladen, mit einer Taschenlampe einen Blick darauf zu werfen. Sie tat das in mehr als einem Dutzend Ländern und Tausende standen geduldig Schlange, um zu sehen wie Sprinkles Zervix ihnen zuzwinkerte.<sup>2)</sup>

\_\_\_\_\_ Die Formulierung „Public Cervix Announcement“ haben sich viele weitere Personen angeeignet, vor allem in sexpositiven Zusammenhängen. Ich erinnere mich an Buck Angel, der auf seinem YouTube Channel mit „Public Cervix Announcement“ für gynäkologische Vorsorge bei trans Männlichkeiten warb, die innerhalb der Communities stark tabuisiert war.

\_\_\_\_\_ Theres kommentiert jetzt meine Zervix und nimmt noch Abstriche vor. Nachdem ich das Spekulum wieder rausziehen darf, tastet sie meine Zervix manuell und erklärt mir wie mein Uterus liegt: Ich habe wohl einen retroflektierten Uterus, was so viel bedeutet, als dass er sich in meinem Bauchraum nach hinten, Richtung Rücken, beugt.



Hör ins *Hexengeflüster*

(Die rasenden Höllenweiber 1975: 36–40)

\_\_\_\_\_ Auf meinen Eisenwert wartend sitze ich im Wartezimmer, das mit Flyern, Broschüren und Büchern rund um Frauengesundheit und

2)

<https://anniesprinkle.org/a-public-cervix-announcement/> (28.07.2022).

Selbsthilfe überhäuft ist, und stöbere in den Materialien. Da steht Luce Irigarays Buch *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts* (1974). Ich erinnere mich, dass sie darin Kritik an der Logik von Identität und Subjektivität übt und argumentiert, dass jede Theorie des Subjekts schon immer vom Männlichen vereinnahmt sei. Sie geht davon aus, dass die Frau deshalb, ohne es zu wissen, auf die Besonderheit ihrer Beziehung zum Imaginären verzichtet. Mich gruselt der Gedanke, durch den Diskurs zum Objekt zu werden; ein Objekt der Repräsentation und des Begehrens. Ich frage mich, ob meine Scham sich in Resonanz damit manifestiert. Ich hoffe durch das Betrachten meiner Zervix soeben eine nicht-cis-männliche Imagination entfaltet zu haben und, dass der patriarchale Objekt-Entwurf seinen festlegenden Charakter einbüsst. Nachhaltig irritiert über mein ausbleibendes Interesse an meiner Zervix frage ich mich, ob meine Selbstwahrnehmungen sich eher aus meinem eigenen Erfahrungsbereich speisen oder viel mehr aus verobjektivierenden Beschreibungen durch andere; durch cis-Männer zum Beispiel.

#### HEXENGEMURMEL

Spekulum, Spekulum; was spekulierst du die ganze Zeit?  
Eröffnest du mir ein Bild zur Selbstidentifikation?  
Oder penetriert mich mit dir eine fantastische Imagination?  
Wem gewährst du Einsicht, wem nicht?

Spekulum, Spekulum; was und wen spiegelst du die ganze Zeit?  
Spiegelst du ein Überwachungs- oder Imaginationsbegehren?  
Welche Phantasmen fütterst du und wie spiegeln sich  
die Betrachtenden in dir?  
Spekulum, Spekulum; ich brauche dich jetzt!  
Lass mich imaginieren, mit eigenem Blick, lass mich erkennen,  
wer ich bin.



Hör ins *Hexengeflüster*

(Die rasenden Höllenweiber 1975: 4–9)



— Die Untersuchung bei Theres ist abgeschlossen und ich verlasse das FrauenAmbulatorium mit vielschichtigen Eindrücken. Als ich die Treppen hinunterlaufe, fällt mir ein, dass im Erdgeschoss *Die offene Montag* in der frau\*m<sup>3)</sup> stattfindet. *Die offene Montag* ist ein Raum der Vernetzung, des Seins, des Stöberns in der Bibliothek. Ich mag den Ort und arbeite gerne hier. Ich mag die Präsenz der Bücher, die von sehr spezifischen Frauengeschichten erzählen, aber auch Geschichten von trans-Personen und anderen queeren Menschen. Trans-generationelle Beziehungen werden durch sie materiell und fassbar. Manchmal hat es den Anschein, als würden sie etwas zu mir rüber flüstern und die Schätze, die sie zwischen ihren Buchseiten verbergen, Stück für Stück preisgeben. Es fühlt sich an wie ein transtemporales Feedback und erinnert mich an Victoria Brownes Buch *Feminism, Time and Nonlinear History*. Ich denke, dass die frau\*m und das ganze Haus an der Mattengasse polytemporal sind. Victoria Browne beschreibt Polytemporalität als komplexe Gleichzeitigkeit. Sie nimmt an, dass Zeit durch soziale Praktiken erfahren wird und sich entsprechend derer jeweiligen Formen je unterschiedlich konstituiert.

— Auf dem Tisch am Eingang der frau\*m, liegen viele Flyer auf. Heute findet im Kontext der Reihe *Sie zum Beispiel!*<sup>4)</sup> ein Austausch mit Rina Nissim statt. Der Flyer zur Reihe zeigt sechs Weiblichkeiten, die mit je einer Hand nach demselben roten Faden greifen. Es sind Figuren, die unterschiedlicher Epochen zuzuordnen sind; und doch verkörpern sie eine Bündelung. Eine Bündelung von Praktiken, die quer durch die Zeit koexistierende Feminismen repräsentiert.

— Rina Nissim<sup>5)</sup> hat erst kürzlich ihr Buch *Eine zeitgemäße Hexe* (2018) publiziert, in dem sie über ihre Erfahrungen in der Selbsthilfe schreibt, deren Beginn in der US-amerikanischen Women's Liberation Movement (WLM) Ende der 1960er Jahre zu verorten ist und die sich weltweit bis in die 80er Jahre hinzog. Ich denke: „Wie wertvoll *Sie zum Beispiel!* ist!“ und begeben mich in die Küche, um mir einen Kaffee zu brauen.



Hör ins *Hexengeflüster*

(Die rasenden Höllenweiber 1975: 17–19)

3)

Die frau\*m beschreibt sich selbst so: „Frauen\*Zentrum ist zunächst eine Behauptung, die wir aufstellen. Ein Eintrittspunkt in eine Erfahrung, die wir nötig haben. Ein Bedürfnis. Zentrum ist spezifisch gemeint und kein Generalisierungsanspruch. Es ist selbstbewusst und denkt auch an die Tourist\_innen. Es ist ein Wunsch nach einem Ort für Austausch, wo sich Zusammenhänge verbinden können. Der Raum soll durch eine Vielzahl unterschiedlicher Tätigkeiten, Auslotungen, Versuche und Strategien verschiedener Frauen, Inhalte und deren Nebeneinander ermöglichen, ohne diese vorgängig festzulegen. Was das bedeutet, wollen wir gemeinsam mit Euch, die sich angesprochen fühlen, herausfinden – und zwar im Sinne von Artikulation über Praxis. Wir wünschen uns Austausch, Sich-Gegen-seitig-Verständlich-Machen, lernen und verlernen anstatt Analyse-Paralyse. Und es geht dabei zentral um Einbindungsstrukturen: Wie können jene, die im Frauen\*Zentrum tätig sein wollen, den Raum nicht nur nutzen, sondern auch formen und mittragen? Beim Beleben dieses Raumes geht es zunächst um das WIE handeln und nicht um das zielorientierte WAS. Beleben tun nicht starr definierte Identitäten, sondern sich im Wandel des Lebens befindende Menschen, die sich aufgrund ihrer Auffassung von Frau zu solidarischem Handeln verbinden möchten, sei dies konsequent oder experimentell.“  
<https://www.fraum.ch/was-ist-das-frauenzentrum/> (28.07.2022).

4)

„*Sie zum Beispiel!* ist ein intergenerationaler Gesprächsraum, eine feministische Geschichte der Zukunft, verkündet die frau\*m. „Der Austausch zwischen Frauen aus verschiedenen Generationen und zwischen unterschiedlich frauenbewegten Gruppen ist keineswegs selbstverständlich – und dabei immer notwendig. *Sie zum Beispiel* schafft einen Raum für diese Begegnungen. [...] Zur Gesprächsreihe laden wir jeweils zwei Frauen ein, die uns interessieren und von denen wir mehr wissen wollen. Wir sprechen mit ihnen über ihre Erfahrungen in Frauen- und anderen politischen Bewegungen, hören ihre Geschichte(n). Wir finden heraus, was eine gemeinsame Geschichte sein könnte, wo Berührungspunkte sind und wo sich die Bedingungen verändert haben. Wir gehen aus von den konkreten Lebensgeschichten zweier Frauen und öffnen das Gespräch für alle. Die Gespräche werden dokumentiert in Ton und Bild.“ <https://www.fraum.ch/sie-zum-beispiel-2/> (28.07.2022).



— In der Küche treffe ich Tomke und erzähle ihr von der Entdeckung meiner Zervix. „Wie lustig, dass du mir das jetzt erzählst“, meint Tomke und berichtet, dass sie erst gerade in Berlin war und sich endlich mal zu einem Workshop von Laura Méritt<sup>6)</sup> getraut hat. *Mösen gucken*<sup>7)</sup> hieß der Workshop“, verrät Tomke und teilt die Erkenntnisse, die sie daraus gezogen hat, mit mir. Wir sprechen darüber, wie schade es ist, dass viele von uns Selbsthilfe verlernt haben und dass es an der Zeit ist, sich entsprechende Praktiken wieder anzueignen. Und wir tauschen uns über unsere Scham im Zusammenhang unseres Sexes aus. Wir fragen uns warum wir gefühlt einen Backlash erleben, scheint doch die Scham bei früheren Selbsthilfe-Feminist\*innen irgendwann einer selbstermächtigten Würde gewichen zu sein. Wir beschliessen, diese Gedanken heute Abend in der Runde mit Rina Nissim zu teilen und Antworten in den Praktiken des Zusammenseins, Erzählens, Zuhörens und Teilens zu finden.



Hör ins *Hexengeflüster*

(Die rasenden Höllenweiber 1975: 19–23)

// Abbildung 2

Flyer zur Veranstaltungsreihe *Sie zum Beispiel*, frau\*m, 2018.

5)

„Rina Nissim ist Heilpraktikerin und hatte 25 Jahre eine Praxis in Genf und in Neuchâtel (Schweiz). Mit anderen Frauen gründete sie 1978 das Genfer Frauengesundheitszentrum und setzte sich für die Selbstuntersuchung sowie für naturheilkundliche, homöopathische und ganzheitliche Methoden ein. Ihr Handbuch *„Naturheilkunde in der Gynäkologie“*, in sieben Sprachen übersetzt, ist ein Klassiker der Selbsthilfebewegung. Auch ihre Bücher zu den Wechseljahren und zur Sexualität von Frauen bieten pflanzliche Alternativen zur schulmedizinischen Behandlung, beraten bei seelischen Belastungen und entlarven so manchen patriarchalen Mythos. Seit ihren Anfängen ist sie zudem in der internationalen Frauengesundheitsbewegung aktiv, insbesondere in Nicaragua, Costa Rica und Indien. Und sie leitet den Verlag Editions Mamamélis.“

<https://www.christel-goetttert-verlag.de/portfolio-beitraege/nissim-rina/>  
(28.07.2022).

// Literaturverzeichnis

Bock, Jessica (2021): Feministische Ratgeber zur Selbsthilfe. In: Digitales Deutsches Frauenarchiv, <https://www.digitales-deutsches-frauenarchiv.de/angebote/dossiers/218-und-die-frauen-bewegung/feministische-ratgeber-zur-selbsthilfe> (28.07.2022).

Browne, Victoria (2014): *Feminism, Time, and Nonlinear History*. New York, Palgrave Macmillan.  
Frauenzentrum Die rasenden Höllenweiber (Hg.) (1975): *Hexengeflüster. Frauen greifen zur Selbsthilfe*, Berlin, Selbstverlag.

Irigaray, Luce (1974): *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*. Frankfurt a.M., Suhrkamp 1980 [1974].

Nissim, Rina (2018): *Eine zeitgemässe Hexe. Frauen und Gesundheit – Zur weltweiten Selbsthilfebewegung*. Rüsselsheim, Christel Göttert.

// Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Frauenzentrum Berlin: Hexengeflüster 1 (1975), Cover, und Hexengeflüster 2 (1976), Innenansicht. Foto: Pascale Schreibmüller.

Abb. 2: Flyer zur Veranstaltungsreihe *Sie zum Beispiel*, frau\*m, 2018, <https://www.fraum.ch/sie-zum-beispiel-2/> (28.07.2022).

// Angaben zur Autorin

Pascale Schreibmüller bedeutet die kontingente Allianz einer Theoretiker\*in, die gerne in und durch den queerfeministischen Kuchen denkt, vernetzt und diskutiert, einer Hebamme, die Menschen ausserklinisch beim Eltern werden begleitet (make kin not babies!), einer Texter\*in, die in scas schreibmühle forscht, Worte (er)findet und sie zur Disposition stellt, einer Soundforscher\*in, die Sounds verlernt, sich im Zuhören übt und Sounds (er)findet, einer Künstler\*in, die sich transdisziplinär erprobt und bewusst verirrt, einer Veranstalter\*in, die diverse Räume bespielt, vergnügliche, dringliche und inadäquate. Hierbei handelt es sich um eine limitierte Aufzählung prozesshafter Subjektivierungen der Allianz. Sie ist eine Momentaufnahme und eine Möglichkeit der Versprachlichung einer temporären Subjektconstitution.

// 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](http://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>



6)

„Dr. Laura Méritt, Kommunikationswissenschaftlerin und Sexologin, betreibt seit über 20 Jahren Aufklärungsarbeit auf nationaler und europäischer Ebene und lädt zu einem positiven, auch sprachlichen Umgang mit Sexualität ein. Als feministische Wissenschaftlerin verfügt sie über einen ganzheitlichen Ansatz, der Theorie und Praxis, verbale und nonverbale Kommunikation zusammenbringt, Körperpolitik in allen Aspekten berücksichtigt und auch die gesellschaftlichen Hintergründe darlegt. Ihr Markenzeichen ist das vielfältige Lachen und eine allen verständliche, direkte und freundliche Sprache.“  
<https://weiblichequelle.de/start/> (28.07.2022).

7)

„Wir schauen unsere und andere Vulven und deren Vielfalt an und erfahren dabei, wie es ist, unserer Möse andere zu zeigen bzw. von anderen betrachtet zu werden. Dabei lernen wir ein Vokabular und bereichern unsere Sprache zur positiven detaillierten Beschreibung. Wir eignen uns auch an, Komplimente dankend annehmen zu können.“  
<https://weiblichequelle.de/termine/> (28.07.2022).