



Das feministische Magazin
mit wissenschaftlichem Blick.

La revue féministe avec
une perspective scientifique.

Fem Info

60 | 2022

Körper
Corps

FemInfo 60, April 2022 • FemInfo 60, avril 2022**Herausgeberin • Éditrice**

Verein Feministische Wissenschaft Schweiz
Association suisse Femmes Féminisme Recherche

Nationaler Vorstand • Comité national

Martina Bundi, Lena Flühmann, Liliane Meyer Pitton, Lea Schlenker
Katharina Pelzelmayer, Jardenä Rotach, Nina Seiler, Seraina Wepfer

Geschäftsleitung • Direction générale

Jovin Joëlle Barrer

Geschäftsstelle • Secrétariat

Verein Feministische Wissenschaft Schweiz
Postfach
CH-3001 Bern
PC 30-37698-6
info@femwiss.ch
www.femwiss.ch

Redaktion • Édition

Jovin Joëlle Barrer, Lena Flühmann, Liliane Meyer Pitton,
Jardenä Rotach, Lea Schlenker, Nina Seiler, Seraina Wepfer

Layout • Graphisme

Jovin Joëlle Barrer, Nora Ryser

Cover • Couverture

Nora Ryser

Übersetzung • Traduction

Louise Décaillet, Nina Seiler

Druck • Impression

Das FemInfo wird auf 100 % Recyclingpapier in der Druckerei
Reitschule in Bern gedruckt.

Auflage • Tirage

800 Exemplare • 800 Exemplaires

Erscheinen • Annonce

3 Mal jährlich • 3 fois par année

Sprache • Langage

Wir verwenden eine möglichst diskriminierungsarme Sprache.
Mehr dazu auf: www.femwiss.ch.
Nous utilisons une langage aussi non discriminatoire que possible.
Pour en savoir plus : www.femwiss.ch.

Inserate • Annonce

1 Seite • 1 page CHF 250.–
1/2 Seite • 1/2 page CHF 130.–

Manuskripte • Manuscrits

info@femwiss.ch

Nächster Redaktionsschluss • Prochain délai de rédaction

01.06.2022

Inhalt • Sommaire

Vorwort • Avant-propos	2
Verkörper werden – Stefanie Duttweiler	4
Devenir corps – Stefanie Duttweiler	8
Sexuelle und affektive Textkörper – Christa Binswanger	12
Corps-textes sexuels et affectifs – Christa Binswanger	16
Ambiguous Bodies and Void Faces – Rosa Sancarolo	20
Violence au Corps, Résistance en Chœur – Louise Décaillet	24
Gewalt am Körper, Widerstand im Chor – Louise Décaillet	29
Zombii werden – Ulrike Kiessling	34
«Geht es um Körper, geht es um eine Norm.» – Marah Rikli	38
Zur Öffentlichkeit von Körpern mit Behinderungen in der Schweiz Edwin Ramirez und Nina Mühlemann im Interview	
Buchtipp – Lea Schlenker	43
Dana Kaplan und Eva Illouz: Was ist sexuelles Kapital?	
Wer ist sie? – Lena Flühmann	46
Barbara Duden	
Agenda & Forum	47
Zeitschrift «Frauenfragen» 2022	
Widerspruch 99	
Call for Papers	48
FemInfo 61: Geschlecht und Medizin	

Körper

TEXT: JOVIN JOËLLE BARRER

Bei der Planung des vorliegenden Heftes dachten wir, ausgehend vom offenen Stichwort «Körper», in viele Richtungen: Körper als Zielscheibe sexualisierter Gewalt, Körper im Zeitalter der Digitalisierung, Körper im Zeichen von Reproduktions- und Care-Ökonomien. Entstanden ist nun allerdings ein Heft, das den Körper hauptsächlich auf der Ebene des Zeichens betrachtet und dementsprechend die Repräsentationspolitiken erforscht, in denen wir als Körper wahrnehmbar werden. Ob diese Fokussierung dem Erkenntnisinteresse der Redaktion geschuldet ist oder ob die wissenschaftlich-feministische Debatte rund um Körperlichkeit tatsächlich primär entlang der Topoi von Repräsentation und Gegenrepräsentation verläuft, bleibt zu diskutieren.

Klar ist, dass die im vorliegenden Heft versammelten Texte auf unterschiedliche Weisen untersuchen, wie sich Körper erzählen und zeigen. Dabei wird stets auch nach den Mitteln gefragt, die der Diskurs diesen Gesten der Repräsentation an die Hand gibt. Schliesslich

zeigt sich im Feld des Sichtbaren, welche Grenzen die soziale und politische Handlungsfähigkeit des Körpers bestimmen. Von grossem Interesse für die vorliegenden Beiträge ist dabei, welche dieser Handlungsmöglichkeiten einen normierenden Effekt vorantreiben und in welchen sich ein widerständiges Potenzial eröffnet.

Obwohl der Körper als konstruiert verstanden werden muss, ist er doch nicht allein ein sprachliches oder artifizielles Konstrukt: Somatische Erfahrungen von Krankheit und Gewalt, Lust und Erschöpfung werden insbesondere für FLINT-Personen oft zu einer prekären materiellen Realität. Die vorliegende FemInfo-Nummer setzt sich deshalb zum Ziel, aufzuzeigen, dass das Konstruierte nicht grundsätzlich zwischen kulturell und natürlich, zwischen ideell und materiell unterscheiden muss. Dass soziale und politische Umstände gerade im und am Körper ausgesprochen real werden, macht die Repräsentation des Körpers zu einem zentralen Ausgangspunkt für feministische Interventionen.

Corps

TEXTE: JOVIN JOËLLE BARRER
TRADUCTION: LOUISE DÉCAILLET

Lors de la conception de ce numéro, le mot-clé « corps » nous suggérait plusieurs pistes de réflexion : le corps comme cible de la violence sexualisée, le corps à l'ère de la numérisation, le corps au sein des économies de la reproduction et du soin (care). Il en ressort pourtant une édition qui appréhende le corps principalement comme signe et explore ses politiques de représentation. Cet angle tient-il à l'intérêt de la rédaction ou est-ce plutôt le débat scientifique féministe autour de la corporalité qui porte effectivement avant tout sur les topoi de la représentation et contre-représentation ? La question reste ouverte.

Il est clair que les textes rassemblés dans cette édition analysent de différentes manières comment les corps se racontent et se manifestent. Ils interrogent constamment les moyens que le discours fournit à ces gestes de représentation. Finalement, les limites qui déterminent l'agentivité sociale et politique du corps se montrent dans le champ du

visible. Les présentes contributions cherchent surtout à savoir lesquelles de ces possibilités d'action ont un effet normatif et lesquelles détiennent un potentiel de résistance.

Bien qu'il faille le comprendre comme construit, le corps n'est pas seulement une construction linguistique et artificielle : les expériences somatiques telles que la maladie et la violence, le désir et l'épuisement deviennent souvent une réalité matérielle précaire, en particulier pour les personnes FLINT. Ainsi, le présent numéro de FemInfo se donne pour objectif de montrer que ce qui est construit ne doit pas fondamentalement dissocier le culturel du naturel, les idées du matériel. Si des conditions sociales et politiques se matérialisent dans et à même le corps, la représentation de celui-ci est un point de départ central pour des interventions féministes.

Verkörper werden

Warum sind Körper und Leib so identitätsrelevant?

TEXT: STEFANIE DUTTWEILER

«Wieso wird der Körper viel häufiger als etwas betrachtet, das wir formen, beherrschen und umsorgen, obwohl er doch ein konstitutiver Teil von dem darstellt, was wir sind?» – Diese Frage, aufgeworfen im *Call for Papers* für diese Ausgabe, leitet die folgenden Überlegungen. Ist es nicht gerade so, dass wir den Körper formen, beherrschen und umsorgen, weil er ein konstitutiver Teil dessen ist, «was wir sind»? Dabei werden wir mit und durch den Körper sozial positioniert und arbeiten an der eigenen Positionierung. Er ist ebenso Medium der Vergesellschaftung wie auch der Arbeit an sich selbst.

Auf den ersten Blick ist die Frage nach dem Verhältnis von Körper und Identität (hier verstanden als Antwort auf die Frage: Was sind wir?)¹ schnell beantwortet: Der Körper ist das Existential unseres

Lebens, aus dem wir nicht hinaustreten können – wir «sind» unser Körper. Entsprechend zentral ist der Körper für die Identität.² Präziser: Körper *und* Leib sind zentral für die Identität. Mit *Leib* wird das von aussen nicht sicht- oder messbare Empfinden und Spüren bezeichnet, das Menschen *unmittelbar* in die Um- und Mitwelt einbindet. So werden z.B. Stress oder psychische Gewalt ebenso wie Freude oder Lust leiblich gespürt und sind, wie alle leiblichen Regungen, nur bedingt willentlich steuerbar. Diese unmittelbaren Regungen erleben wir fundamental als «unsere» – wir spüren, «wer wir sind». Mit *Körper* wird das bezeichnet, was mit den Sinnen erfassbar ist; der Körper ist gestaltbar und Instrument der Gestaltung von Selbst und Welt – man *hat* ihn zur Verfügung und kann daher (bis zu einem gewissen Grad) bestimmen, wer man ist.

Prof. Dr. Stefanie Duttweiler arbeitet am Institut für soziale und kulturelle Vielfalt im Departement Soziale Arbeit der Berner Fachhochschule. Zuvor hat sie Sozialpädagogik, Soziologie und Supervision studiert und an verschiedenen deutschsprachigen Hochschulen zu Gender sowie Körper- und Selbsttechnologien gelehrt und geforscht. Aktuell leitet sie u.a. ein Projekt zu Antirassismus an Hochschulen.

Leib-Sein und Körper-Haben sind identitätsrelevant – *trotz* und *weil* man nicht völlig darüber verfügen kann. Denn Körper und Leib sind eingelassen in die symbolische Ordnung der Kultur. Wie man sich und die Welt spürt und deutet, wie man handelt und was einem widerfährt, ist fundamental davon abhängig, wie der eigene Körper wahrgenommen und sozial positioniert wird – als eher weiblich oder männlich, jung oder alt, *weiss* oder Schwarz, dick oder dünn.

Körper positionieren sozial

Diese Unterscheidungen sind Positionierungen, in die eine asymmetrische Differenz eingeschrieben ist. «Der Körper ist historisch und empirisch kein gemeinsamer Ausgangspunkt der Menschheit schlechthin, keine universelle Basis der Verständigung. Vielmehr nehmen [...] die härtesten Differenzdiskurse in der Moderne ihren Ausgangspunkt immer beim Körper.»³ Entscheidend ist: Diese Diskurse finden ihren Ausgang gerade nicht im Körper. Vielmehr ist es der differenzierende Blick, der vergeschlechtlicht oder rassifiziert und so bestimmte Körper hervorbringt. Da die (hierarchisierende!) Differenz am Körper *wahr-genommen*

wird, scheint sie evident. Verdeckt bleibt dabei, dass die Wahrnehmung geprägt ist von rassistischem und heteronormativem Wissen. Die Wahrnehmung des Körpers durch den differenzierenden Blick wirkt identitätsproduktiv, da sie die soziale Position wahr werden lässt. So führt sie zu bestimmten Adressierungen als Mann oder Frau, Schwarz oder *weiss* – auf welche die Einzelnen reagieren müssen. Doch ebenso entscheidend ist: Die Differenzdiskurse verkörpern und verleiblichen sich *in* den Individuen. Und zwar in *allen* Individuen, denn *alle* Körper sind kulturelle Körper.⁴ Das heisst: Differenzdiskurse sind immer zentral für die Identität, da sie Körper und Leib durchziehen.

Soziale Positionierungen verkörpern und verleiblichen sich

Doch der Körper ist nicht nur Objekt der Differenzierung, sondern seinerseits daran beteiligt, die Differenzierung zu wiederholen und zu beglaubigen. Zum einen durch Handeln und Verhalten in Interaktionen, zum anderen aber auch durch Praktiken der körperlichen Selbstformung, Selbstbeherrschung und Selbstsorge (z.B. Ess-, Bewegungs- und Sportverhalten),

die meist ihrerseits mit bestimmten sozialen Positionierungen verknüpft sind.⁵ D.h. sie verkörpern, oder wie es Judith Butler⁶ im Hinblick auf Vergeschlechtlichung ausgeführt hat: Die Diskurse materialisieren sich in und am Körper.

Man kann versuchen, diese am Körper festzumachen, sozialen Zuschreibungen nicht zu übernehmen und/oder ihnen keine Bedeutung zuzuschreiben. Doch diese Versuche bleiben fragil. Denn neben der expliziten Adressierung – «Sie als Frau...», «Du als Mann of Color...» – ereignen sich vergeschlechtlichende und rassifizierende Prozesse auch durch (un)bewusste leiblich-affektive Regungen: Ohnmacht, Wut oder Stolz, Angst oder Scham, Anspannung und Verkrampfung. Sie zeigen sich im abgeschnürten Atem, im zurückhaltenden Gang, in der Denkblockade oder auch im Gefühl der Sicherheit, Unbefangenheit und Entspannung. Diese leiblichen Reaktionen stellen sich meist unmittelbar, jenseits des eigenen Wollens ein, und sie tragen dazu bei, die Position in der symbolischen Ordnung anzuzeigen und die Einzelnen darauf zu verweisen, (nicht) der Norm zu entsprechen. So wird unmittelbar leiblich evident wer ich «eigentlich» bin, bzw. zu «sein» habe.

Sind die leiblichen Regungen vornehmlich durch ein Gefühl von Schmerz, Angst oder Scham geprägt, verankern sich diese leiblichen Reaktionen auch längerfristig und werden zu Dispositionen⁷, die wiederum prägen, «wer wir sind».

Körper als Displays

Doch das Verhältnis zwischen Körper(formung) und dem, «was wir sind», ist noch komplexer. Denn der Körper (d.h. dessen Gesundheit, Attraktivität, Ausstrahlung, Fitness, Balance etc.) wird aktuell als etwas gesehen, das in der Selbstverantwortung der Einzelnen liegt. Dabei wird er als Objekt der Selbstbeherrschung und Selbstformung und (paradoxerweise) *zugleich* als Ausdruck des «wahren Selbst», unseres «authentischen Inneren» figuriert.⁸ Der Körper wird so zu einem Display, auf dem die Arbeit an sich *als* Ausdruck des eigenen Selbst – dessen Willen, Disziplin, Idealvorstellungen, «Charakter» – sichtbar werden muss. Es scheint: Wir werden, was wir sind – durch die Arbeit am eigenen Körper. Verdeckt wird dabei, dass Verkörperung und Verleiblichung immer mit Prozessen sozialer Positionierungen verknüpft sind. Das Privileg der einzigartigen Selbst-Verkörperung kommt dabei vor allem den vermeintlich unmarkierten, *weisen* männlichen Körpern zu.

- 1 Duttweiler, Stefanie: Die Beziehung von Geschlecht, Körper/Leib und Identität als rekursive Responsivität. Eine Skizze. In: Freiburger Geschlechterstudien, 2013 (2), S. 17-36.
- 2 Die Zentralität von Körper und Leib für die Identität wurde von Gugutzer en détail ausgearbeitet: Gugutzer, Robert: Leib, Körper und Identität. Eine phänomenologisch-soziologische Untersuchung zur personalen Identität. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2002.
- 3 Sarasin, Philipp: Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse. Frankfurt: Suhrkamp, 2003, S. 102f.
- 4 Resmaa Menakem spricht daher konsequent von «bodies of culture» statt von «bodies of color». In: onbeing.org, <https://onbeing.org/programs/resmaa-menakem-notice-the-rage-notice-the-silence/#transcript>.
- 5 Herrmann, Steffen Kitty: Ein Körper werden. Praktiken des Geschlechts. In: A.G. GENDER-KILLER (Hg.): Das gute Leben. Linke Perspektiven auf einen besseren Alltag. Münster: Unrast Verlag, 2007, S. 13-32.
- 6 Butler, Judith: Körper von Gewicht. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- 7 Für rassistische Verkörperung hat dies Resmaa Menakem als Trauma beschrieben: Menakem, Resmaa: My Grandmother's Hands. Racialized Trauma and the Pathway to Mending Our Hearts and Bodies. London: Penguin Books, 2021.

- 8 Duttweiler, Stefanie: Body-Consciousness – Fitness – Wellness – Körpertechnologien als Technologien des Selbst. In: Widersprüche, Themenheft «Selbsttechnologien – Technologien des Selbst», 2003 (87), S. 31-43; sowie Duttweiler, Stefanie: Alltägliche (Selbst-)Optimierung in neoliberalen Gesellschaften. In: APuZ, 2016 (37-38), S. 26-32.

Devenir corps

L'importance du corps et du vécu corporel pour l'identité

TEXTE : STEFANIE DUTTWEILER
TRADUCTION : LOUISE DÉCAILLET

« Pourquoi considère-t-on le corps le plus souvent comme une entité que l'on forme, maîtrise et soigne, alors qu'il représente une partie constitutive de ce que nous sommes ? » Posée dans l'appel à communications pour ce numéro, cette question guide les réflexions suivantes. N'est-ce pas précisément parce que le corps constitue partiellement « ce que nous sommes » que nous le façonnons, le dominons et en prenons soin ? C'est aussi par et avec le corps que nous nous positionnons socialement et travaillons à ce positionnement. Le corps est autant un moyen de socialisation qu'un travail sur soi-même.

A première vue, la question du rapport entre corps et identité (entendue ici comme la réponse à la question : que sommes-nous?)¹ est vite résolue : le corps est la

base existentielle de notre vie dont nous ne pouvons pas nous extraire – nous « sommes » notre corps. Le corps est donc fondamental pour l'identité.² Plus précisément : le corps (*Körper*) et le vécu corporel (*Leib*) sont fondateurs de l'identité. Le vécu corporel désigne les sensations et sentiments qui ne sont pas visibles ou mesurables de l'extérieur et qui relie directement les personnes à leur environnement et à leur entourage. Ainsi, le stress ou la violence psychique, tout comme la joie ou le plaisir, sont ressentis physiquement et, comme toutes les émotions corporelles, ne peuvent que partiellement être contrôlés par la volonté. Nous ressentons fondamentalement ces mouvements immédiats comme « nôtres » – nous sentons « qui nous sommes ». Le corps désigne ce qui peut être saisi par les sens ; il est façonnable et instrument de la création de soi et du monde – nous

Prof. Dr. Stefanie Duttweiler travaille à l'Institut für soziale und kulturelle Vielfalt au Département de travail social de la Haute école spécialisée de Berne. Auparavant, elle a étudié la pédagogie sociale, la sociologie et la supervision et a enseigné et mené des recherches sur le genre et les technologies du corps et du soi dans différentes hautes écoles germanophones. Actuellement elle dirige entre autres un projet sur l'antiracisme dans les hautes écoles.

en disposons et pouvons donc déterminer jusqu'à un certain point qui nous sommes.

Le fait d'être et d'avoir un corps fonde notre identité précisément malgré et parce qu'on ne peut pas en disposer entièrement. Car le corps et le vécu corporel prennent part à l'ordre symbolique de la culture. Notre ressenti et interprétation de nous-mêmes et du monde, la manière dont on agit et ce qui nous arrive, dépendent fondamentalement de la façon dont notre propre corps est perçu et positionné socialement – comme plutôt féminin ou masculin, jeune ou vieux, blanc ou noir, gros ou mince.

Le positionnement social des corps

Ces distinctions sont des positionnements dans lesquels s'inscrit une différence asymétrique. « Historiquement et empiriquement, le corps n'est en soi ni un point de départ commun à l'humanité, ni une base universelle de compréhension. [...] Au contraire, les discours modernes les plus durs sur la différence prennent toujours le corps comme point de départ. »³ Ce qui est décisif, c'est que ces discours ne trouvent justement pas leur origine dans le corps. C'est plu-

tôt le regard différenciateur qui genre ou racialise et produit ainsi certains corps. Comme la différence (hiérarchisante !) est perçue sur le corps, elle paraît évidente. Ce qui reste caché, c'est que la perception est conditionnée par un savoir raciste et hétéronormatif. La perception du corps à travers le regard différenciateur a un effet productif sur l'identité en ce qu'elle permet de matérialiser la position sociale. Elle conduit ainsi à s'adresser à certaines personnes en tant qu'homme ou femme, noir ou blanche - assignations auxquelles les individus se doivent de réagir. Mais il est tout aussi décisif que les discours sur la différence s'incarnent et se vivent corporellement dans les individus et ce dans tous les individus, car tous les corps sont des corps culturels.⁴ Cela signifie que les discours sur la différence sont toujours fondamentaux pour l'identité puisqu'ils passent à travers le corps et le vécu corporel.

Les positionnements sociaux s'incarnent et se vivent corporellement

Le corps toutefois n'est pas seulement objet de différenciation, mais il participe lui-même à répéter et à

authentifier la différenciation. Il y participe d'une part par son action et son comportement dans les interactions, d'autre part par des pratiques d'autoformation corporelle, de maîtrise de soi et de soin de soi (p. ex. comportements alimentaires, physiques et sportifs), qui sont généralement liées quant à elles à des positionnements sociaux déterminés.⁵ C'est-à-dire qu'ils incarnent ou, comme Judith Butler⁶ l'a développé à propos du genre : les discours se matérialisent dans et à même le corps.

L'on peut essayer de ne pas correspondre à ces assignations sociales fixées sur le corps et/ou de ne pas leur attribuer de signification. Mais ces tentatives restent fragiles. Car en plus de l'assignation explicite – « Vous en tant que femme... », « Toi en tant qu'homme de couleur... » – les processus de sexualisation et de racialisation passent aussi par des mouvements corporels et affectifs (in)conscients : impuissance, colère ou fierté, peur ou honte, tension et crispation. Ceux-ci se manifestent par un souffle coupé, une démarche retenue, un blocage de la pensée ou encore un sentiment de sécurité, d'absence de gêne et de détente. Ces réactions corporelles se déclenchent généralement de manière immédiate, au-delà de la volonté propre, et elles contribuent à

indiquer la position dans l'ordre symbolique et à renvoyer les individus à leur (non) conformité à la norme. C'est ainsi que le vécu corporel rend immédiatement évident qui je suis « en fait » ou qui je devrais « être ».

Si les mouvements corporels sont principalement marqués par un sentiment de douleur, de peur ou de honte, ces réactions corporelles s'ancrent également à long terme et deviennent des dispositions⁷ qui, à leur tour, façonnent « qui nous sommes ».

Le corps comme écran

Mais la relation entre le corps (son modelage) et « ce que nous sommes » est encore plus complexe. Le corps (c'est-à-dire sa santé, son attrait, son rayonnement, sa forme, son équilibre, etc.) est actuellement considéré comme relevant de la responsabilité individuelle. Il est présenté à la fois comme un objet de maîtrise et de façonnage de soi et (paradoxalement) en même temps comme l'expression du « vrai soi », de notre « intérieur authentique ».⁸ Le corps sert ainsi d'écran sur lequel le travail sur soi doit être visible en tant qu'il exprime son propre soi - sa volonté, sa discipline, ses représentations idéales, son « caractère ». Il semble que nous devenons ce que nous sommes grâce au travail sur notre propre corps, mais on

occulte ainsi le fait que l'incarnation et le vécu corporel sont toujours liés à des processus de positionnement social. Le privilège de pouvoir s'incarner soi-même de manière unique est ainsi avant tout celui des corps blancs masculins prétendument non marqués.

1 Duttweiler, Stefanie: Die Beziehung von Geschlecht, Körper/Leib und Identität als rekursive Responsivität. Eine Skizze. In: Freiburger Geschlechterstudien, 2013 (2), p. 17-36.

- 2 Le caractère fondamental du corps et du vécu corporel pour l'identité a été explicité en détail par Gugutzer : Gugutzer, Robert: Leib, Körper und Identität. Eine phänomenologisch-soziologische Untersuchung zur personalen Identität. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2002.
- 3 Sarasin, Philipp: Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse. Frankfurt: Suhrkamp, 2003, p. 102f.
- 4 Resmaa Menakem parle en ce cas de «bodies of culture» plutôt que de «bodies of color». In: onbeing.org, <https://onbeing.org/programs/resmaa-menakem-notice-the-rage-notice-the-silence/#transcript>.
- 5 Herrmann, Steffen Kitty: Ein Körper werden. Praktiken des Geschlechts. In: A.G. GENDER-KILLER (Hg.): Das gute Leben. Linke Perspektiven auf einen besseren Alltag. Münster: Unrast Verlag, 2007, p. 13-32.
- 6 Butler, Judith: Körper von Gewicht. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- 7 Devenir un corps racisé a été décrit par Resmaa Menakem comme un traumatisme: Menakem, Resmaa: My Grandmother's Hands. Racialized Trauma and the Pathway to Mending Our Hearts and Bodies. London: Penguin Books, 2021.
- 8 Duttweiler, Stefanie: Body-Consciousness – Fitness – Wellness – Körpertechnologien als Technologien des Selbst. In: Widersprüche, Themenheft «Selbsttechnologien – Technologien des Selbst», 2003 (87), p. 31-43; ainsi que Duttweiler, Stefanie: Alltägliche (Selbst-)Optimierung in neoliberalen Gesellschaften. In: APuZ, 2016 (37-38), p. 26-32.

Sexuelle und affektive Textkörper

Wie werden Körperpraxen zu Text und umgekehrt?

TEXT: CHRISTA BINSWANGER

Was können wir über Sexualität von Texten lernen? Und wie fließt Sexualität in das Schreiben von Texten ein? Das körperliche und affektive Erleben von Sexualität und ihre Einbettung in Weiblichkeits- und Männlichkeitsnormen kommen in Texten zum Ausdruck und bringen zugleich Bedeutung in Form von sexuellen Scripts hervor. Die Metapher des Palimpsests veranschaulicht, wie sexuelle Scripts im Leben und im Text wirken.

In der Monografie *Sexualität – Geschlecht – Affekt: Sexuelle Scripts als Palimpsest in literarischen Erzähltexten und zeitgenössischen theoretischen Debatten* (2020) setze ich mich mit menschlicher Sexualität auseinander, die in Texten zum Ausdruck gebracht wird. Wie werden sexuelle Körperpraxen und körperlich empfundene

Gefühle zu Text? Welche Rolle spielt dabei Geschlecht? Und wie ist umgekehrt unsere Wahrnehmung durch Texte geformt, wenn wir körperliche Empfindungen deuten? Medien erzählen uns in Bild und Text tagtäglich, dass Sexualität glücklich macht. Sexuelle Erfüllung wird als nah, greifbar und wünschenswert vermittelt. Das sogenannte *Sexing-up* westlicher Kulturen steht für ein Verständnis von Sexualität, das für alle gleichermaßen als erstrebenswert gilt. Doch das Verhältnis von Begehren, Körper und Geschlecht gestaltet sich oft komplizierter als im medialen Mainstream vermittelt. Wie lassen sich die Erfahrung von Sexualität und ihre Komplexität jenseits der Hochglanzwerbung verstehen?

Sexualität als sexuelle Scripts

In meiner Auseinandersetzung mit Darstellungen von Sexualität, Geschlecht und Affekt in der deutschspra-

Prof. Dr. Christa Binswanger ist Kulturwissenschaftlerin, Titularprofessorin für Gender und Diversity an der School of Humanities and Social Sciences an der Universität St. Gallen. Sie ist Co-Präsidentin des Schweizer Think Tanks Gender & Diversity. Ihre Schwerpunkte in Lehre und Forschung sind Sexualität und Geschlecht, Affekt-Theorien, geschlechtergerechte Sprache, Care-Ökonomie, Diversität, Intersektionalität und Inklusion. Das Buch *Sexualität – Geschlecht – Affekt* ist open access verfügbar.

chigen Literatur von 1950 bis heute habe ich die *Sexual Script Theory* von John H. Gagnon und William Simon genutzt. Diese Theorie versteht Sexualität als zutiefst sozial eingebunden. Sie widerspricht dem weit verbreiteten Verständnis, dass Sexualität der Natur zugeordnet ist, weil sie mit Reproduktion verknüpft wird. Die Sexual Script Theory gilt als die erste sozialwissenschaftliche Theorie, die eine Geschlechterdifferenz in der Sexualität nicht aus der Biologie der Körper ableitet. Sexualität ist nach Gagnon und Simon weder im historischen noch im kulturellen Vergleich universell, ihre Bedeutung und Praxis werden gesellschaftlich, kontextuell und kulturell geformt und vorgegeben. Die beiden Soziologen betonten in den 1970er-Jahren auch eine analytische Unterscheidung von Gender und Sexualität, welche die Psychoanalyse zu sehr vermenge.¹ Sexuelle Interaktionen seien immer in einem sozialen Raum verankert, einschliesslich darin gelebter und etablierter Machtverhältnisse. Ohne ein Script, das im Wesentlichen die Situation definiert, die Akteur*innen benennt und das Verhalten entwirft,

sei es unwahrscheinlich, dass sich etwas Sexuelles ereigne, so Gagnon und Simon.² Scripts sind eine Metapher für Regelsysteme oder Leitlinien menschlichen Handelns, welche im sozialen Leben erlernt werden und zur Anwendung kommen.³ Diese Regeln müssen nicht vollständig erfüllt werden, einer Sprache gleich eröffnen sie einen Deutungsspielraum. Das von Gagnon und Simon entworfene Verständnis sexueller Scripts geht davon aus, dass auch Interpretation und Improvisation sexuelle Begegnungen prägen. Sexuelle Scripts sind demnach keinesfalls deterministisch, sondern eröffnen individuelle Handlungsräume. Von 1973 bis 2003 haben Gagnon und Simon die Ausarbeitung von drei analytischen Ebenen – der kulturellen, der interpersonellen und der intrapsychischen Ebene – vorangetrieben, um das Phänomen der sexuellen Scripts zu beleuchten. Um die drei Ebenen von Sexualität als Bedeutung und Praxis theoretisch zu verbinden, nutze ich in meiner Literaturanalyse die Metapher des Palimpsests.

Das Palimpsest – der Text als mehrschichtiger, beschriebener Textkörper

Das Bild des Palimpsests setze ich ein für das Ineinandergreifen kultureller, interpersoneller und intrapsychischer sexueller Scripts. Es steht gleichzeitig auch für den unabschliessbaren Prozess kultureller Produktion von Texten. Der Begriff des Palimpsests geht auf die Praxis zurück, bei Pergament- oder Ledermangel nicht mehr als wichtig erachtete Texte zu überschreiben. Eine vorhandene Schriftschicht wurde gewaschen oder weggeschabt und die neue Schrift über die ursprüngliche geschrieben. Dennoch konnte die darunter liegende Schicht meist nicht vollständig unsichtbar gemacht werden und blieb erkenn- und teilweise lesbar. Die Schichten eines Palimpsests schaffen eine Intimität, weil sie denselben Raum einnehmen, gleichzeitig können sie miteinander konkurrieren oder einander widersprechen.⁴

Diese Metapher ermöglicht es mir, im Text-Körper die drei Ebenen sexueller Scripts zu analysieren, die durchaus auch widersprüchlich sein können. Widersprüche innerhalb eines sexuellen Subjekts treffen bei einer sexuellen Begegnung potenziell auf Widersprüche im Gegenüber, und dies erfordert dialogisches Aushandlungsvermögen – oder kann eine

Begegnung scheitern lassen. Da ein Palimpsest erst durch den menschlichen Akt des Schreibens entsteht, veranschaulicht diese Metapher die Verbindung von Schreiben, sexuellen Scripts und der Materialisierung dieser miteinander verstrickten Prozesse. Körper hinterlassen in sexuellen Begegnungen gegenseitig psychische und materielle Spuren und über diese Spuren lassen sich wiederum Geschichten erzählen oder aufschreiben. Die daraus entstehenden sexuellen Scripts in Form von literarischen Texten wirken als kulturelle Scripts zurück auf unser – von Geschlecht geprägtes – Verständnis, wie wir Sexualität verstehen und erleben.

Doch welche Rolle spielen hier Männlichkeit und Weiblichkeit? Karin Hausen hat – ebenfalls in den 1970er-Jahren – herausgearbeitet, dass sexuelle weibliche Passivität und sexuelle männliche Aktivität als vergeschlechtlichte sexuelle Scripts in der bürgerlichen Moderne entstanden.⁵ Die damals herausgebildeten sexuellen Geschlechter-Scripts und ihre Handlungsgrammatiken werden heute zwar herausgefordert, dennoch zeigen sie immer noch ihre Wirkung. Und so entstehen immer neue Aushandlungsnotwendigkeiten, die sich zwar immer wieder wandeln, doch auch stets neue Widersprüche hervorbringen. Und diese Widersprüche führen nicht zuletzt zu affektiven Dynamiken.

Affekt, Geschlecht und das Palimpsest sexueller Scripts

Auch Emotionen und Affekte sind von Geschlecht geprägt. Im Sinne einer Affect Theory folge ich der Annahme, dass Gefühle nicht primär dem Innern von Einzelnen entspringen, sondern von normativen Annahmen geformt und politisch geprägt sind.⁶ Melissa Gregg und Gregory Seigworth beschreiben Gefühle als Zwischenräume, die Wirkmacht zwischen einzelnen Subjekten und ihrer Umgebung entfalten.⁷ Ausserdem wurde Weiblichkeit in der westlichen bürgerlichen Moderne als emotional kodiert und Männlichkeit als rational – so wurde eine Geschlechterdifferenz in Gefühlswelten eingeschrieben.⁸ Affekte bilden eine weitere palimpsestische Schicht, die in sexuellen Begegnungen spielt und die mit sexuellen Scripts auf allen Ebenen – der intrapsychischen, der interpersonellen und der kulturellen – verstrickt ist.

Ein Ergebnis meiner Auseinandersetzung mit sexuellen Scripts in der Monografie *Sexualität – Geschlecht – Affekt* besteht darin, dass die literarischen Texte aufzeigen, wie Sexualität als vielschichtiges Palimpsest affektiver und sexueller Scripts in einer dialogischen Begegnung individuelle Handlungs- und Gefühlsspielräume eröffnet oder in einer monologischen

Begegnung verschliesst. Die Wechselwirkung von literarischem Text als Archiv kultureller sexueller und affektiver Scripts wirkt auf erlebte und empfundene sexuelle Begegnungen zurück, die wiederum den Stoff bieten, das Palimpsest sexueller Scripts immer weiter neu zu überschreiben.

- 1 Vgl. Jackson, Stevi, Sue Scott: Rehabilitating Interactionism for a Feminist Sociology of Sexuality. In: *Sociology*, 44 (5), 2010, S. 814.
- 2 Gagnon, John H., William Simon: *Sexual Conduct. The Social Sources of Human Sexuality*. Chicago: Aldine, 1973, S. 19, Übersetzung CB.
- 3 Simon, William: *Postmodern Sexualities*. London/New York: Routledge, 1996, S. 40.
- 4 Dillon, Sarah: *The Palimpsest: Literature, Criticism, Theory*. London: Continuum, 2007, S. 22; Binswanger, Christa: *Sexualität – Affekt – Geschlecht. Sexuelle Scripts als Palimpsest in literarischen Erzähltexten und theoretischen Debatten*. Bielefeld: transcript, 2020, S. 67.
- 5 Hausen, Karin: Die Polarisierung der «Geschlechtscharaktere»: Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben. In: Hark, Sabine (Hg.): *Dis/Kontinuitäten: Feministische Theorie*. 2. Auflage. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2007, S. 173-196.
- 6 Baier, Angelika, Christa Binswanger, Jana Häberlein, Yv. Eveline Nay, Andrea Zimmermann (Hg.): *Affekt und Geschlecht. Eine einführende Anthologie*. Wien: Zaglossus, 2014.
- 7 Gregg, Melissa, Gregory Seigworth (Hg.): *The Affect Theory Reader*. Durham/London: Duke University Press, 2010.
- 8 Vgl. hierzu Hausens Begriff des Geschlechtscharakters, vgl. Fussnote 5.

Corps-textes sexuels et affectifs

Comment interagissent pratiques corporelles et textes ?

TEXTE : CHRISTA BINSWANGER
TRADUCTION : LOUISE DÉCAILLET

Que peuvent nous apprendre les textes sur la sexualité ? Et comment la sexualité intervient-elle dans leur écriture ? L'expérience physique et affective de la sexualité et son intégration aux normes de la féminité et de la masculinité trouvent leur expression dans les textes et génèrent simultanément de la signification sous forme de scripts sexuels. La métaphore du palimpseste illustre la manière dont ces scripts sexuels agissent dans la vie et dans les textes.

Dans la monographie *Sexualität – Geschlecht – Affekt : Sexuelle Scripts als Palimpsest in literarischen Erzähltexten und zeitgenössischen theoretischen Debatten* (2020), je m'intéresse à la sexualité humaine telle qu'elle s'exprime dans les textes. Comment les pratiques corporelles sexuelles et les sentiments éprouvés phy-

siquement se transforment-ils en textes ? Quel rôle y joue le genre ? Et, inversement, comment les textes façonnent-ils notre perception lorsque nous interprétons notre ressenti corporel ? À l'aide d'images et de textes, les médias nous racontent tous les jours que la sexualité rend heureux-se-x. L'épanouissement sexuel nous est présenté comme imminent, tangible et souhaitable. Ce que l'on appelle le *Sexing-Up* des cultures occidentales véhicule une conception de la sexualité considérée comme pareillement souhaitable pour tous-tes. Mais le rapport entre désir, corps et genre s'avère souvent plus compliqué que ce que montrent les médias mainstream. Comment comprendre l'expérience de la sexualité et sa complexité au-delà du papier glacé de la publicité ?

La sexualité comme ensemble de scripts sexuels
Dans mon travail sur les représentations de la sexualité, du genre et des affects dans la littérature germa-

Prof. Dr. Christa Binswanger est spécialiste en études culturelles et professeure titulaire en genre et diversité à la School of Humanities and Social Sciences de l'Université de Saint-Gall. Elle est aussi co-présidente du think tank suisse Gender & Diversity. Ses domaines d'enseignement et de recherche sont la sexualité et le genre, les théories de l'affect, la langue inclusive, l'économie du soin (*care*), la diversité, l'intersectionnalité et l'inclusion. Le livre *Sexualität – Geschlecht – Affekt* est disponible en *open access*.

nophone de 1950 à nos jours, je me suis fondée sur la *Sexual Script Theory* de John H. Gagnon et William Simon. Cette théorie présente une conception profondément sociale de la sexualité. Elle contredit l'idée largement répandue selon laquelle la sexualité relève de la nature en ce qu'elle est liée à la reproduction. La *Sexual Script Theory* est considérée comme la première théorie en sciences sociales qui ne déduit pas une différence entre les genres en matière de sexualité à partir de la biologie des corps. Selon Gagnon et Simon, la sexualité n'est ni historiquement ni culturellement universelle, sa signification et sa pratique sont prescrites et façonnées socialement, contextuellement et culturellement. Dans les années 70, les deux sociologues insistaient aussi sur une différenciation analytique entre genre et sexualité, que la psychanalyse amalgamait trop souvent.¹ Ainsi, les interactions sexuelles seraient toujours ancrées dans un cadre social, qui inclut des rapports de pouvoir vécus et bien établis. Sans script qui définit l'essentiel de la situation, désigne les acteur-rices et indique leur comportement, il serait improbable que quoi que ce soit de sexuel se produise, selon Gagnon

et Simon.² Les scripts sont une métaphore des systèmes de règles et des directives de l'action humaine que l'on apprend et applique dans la vie sociale.³ Ces règles ne doivent pas être complètement respectées ; comme une langue, elles offrent une marge d'interprétation. La conception des scripts sexuels élaborée par Gagnon et Simon part du principe que l'interprétation et l'improvisation marquent aussi les rencontres sexuelles. Les scripts sexuels ne sont donc en aucun cas déterministes, mais ouvrent des espaces d'action individuels. Entre 1973 et 2003, Gagnon et Simon ont mis au point trois niveaux d'analyse – culturel, interpersonnel et intrapsychique – afin d'éclairer le phénomène des scripts sexuels. Pour relier théoriquement les trois niveaux de la sexualité en tant que signification et pratique, j'utilise dans mon analyse littéraire la métaphore du palimpseste.

Le palimpseste – le texte comme corps-texte à plusieurs niveaux

J'utilise l'image du palimpseste pour représenter la manière dont s'emboîtent les scripts sexuels culturels,

interpersonnels et intrapsychiques. L'image évoque aussi le processus inachevable de la production culturelle de textes. A l'origine, la notion de palimpseste désignait la pratique qui consistait, en cas de pénurie de cuir ou de parchemin, à écrire par-dessus des textes existants que l'on n'estimait plus importants. L'on faisait alors partir la couche d'écriture déjà présente en la nettoyant ou la grattant et l'on réécrivait par-dessus l'original. Cependant, la couche du dessous était la plupart du temps impossible à effacer complètement et restait reconnaissable et partiellement lisible. Comme elles occupent le même espace, les couches d'un palimpseste créent une intimité, mais peuvent aussi rivaliser ou se contredire.⁴

Cette métaphore me permet d'analyser les trois niveaux de scripts sexuels dans le corps-texte, niveaux qui peuvent tout aussi bien se contredire. Lors d'une rencontre sexuelle, les contradictions d'un sujet sexuel font potentiellement face à celles de son vis-à-vis, ce qui requiert une capacité de négociation par le dialogue – ou peut même faire échouer une rencontre. Comme un palimpseste ne prend forme que par l'acte humain d'écrire, la métaphore illustre le lien entre écriture, scripts sexuels et matérialisation de ces processus imbriqués les uns dans les autres. Les corps qui se rencontrent sexuellement se laissent l'un à l'autre des

traces psychiques et matérielles qui permettent à leur tour de raconter et d'écrire des histoires. Les scripts sexuels qui en émergent sous forme de textes littéraires agissent en retour comme scripts culturels sur notre manière – marquée par le genre – de comprendre et vivre notre sexualité.

Mais quel rôle jouent ici masculinité et féminité ? Karin Hausen a démontré – également dans les années 70 – que la passivité sexuelle féminine et l'activité sexuelle masculine se sont développées comme scripts sexuels genrés dans la modernité bourgeoise.⁵ Les scripts sexuels de genre développés à l'époque et leurs grammaires d'action sont aujourd'hui certes mis à l'épreuve, mais ils font toujours effet. C'est ainsi que naissent sans cesse de nouvelles nécessités de négociation, qui certes se transforment toujours, mais produisent aussi toujours de nouvelles contradictions. Et ces contradictions mènent notamment à des dynamiques affectives.

Affects, genre et palimpseste de scripts sexuels

Les émotions et affects sont eux aussi façonnés par le genre. Dans l'esprit d'une Affect Theory, je pars de la supposition que les sentiments ne proviennent pas en premier lieu de l'intériorité des individus, mais sont formés et politiquement conditionnés par des

présomptions normatives.⁶ Melissa Gregg et Gregory Seigworth décrivent les sentiments comme des espaces intermédiaires qui déploient leur pouvoir d'action entre des sujets individuels et leur environnement.⁷ Dans la modernité bourgeoise occidentale en outre, la féminité a été codée comme émotionnelle et la masculinité comme rationnelle, ce qui a inscrit une différence de genre dans l'univers des sentiments.⁸ Les affects constituent une couche supplémentaire de palimpseste qui intervient dans les rencontres sexuelles et se mêle à des scripts sexuels à tous les niveaux – intrapsychique, interpersonnel et culturel.

Un résultat de ma recherche sur les scripts sexuels dans la monographie *Sexualität – Geschlecht – Affekt*, c'est que les textes littéraires mettent en évidence comment la sexualité, en tant que palimpseste complexe de scripts affectifs et sexuels, permet une liberté d'action et de sentiments individuels dans une rencontre dialogique ou la ferme dans une rencontre monologique. L'interaction du texte littéraire en tant qu'archive de scripts sexuels et affectifs culturels se répercute sur les rencontres sexuelles vécues et ressenties, qui créent à leur tour la matière pour réécrire sans cesse le palimpseste de scripts sexuels.

- 1 Voir Jackson, Stevi, Sue Scott: Rehabilitating Interactionism for a Feminist Sociology of Sexuality. In: *Sociology*, 44 (5), 2010, p. 814.
- 2 Gagnon, John H., William Simon: *Sexual Conduct. The Social Sources of Human Sexuality*. Chicago: Aldine, 1973, p. 19. Traduction CB.
- 3 Simon, William: *Postmodern Sexualities*. Londres/New York: Routledge, 1996, p. 40.
- 4 Dillon, Sarah: *The Palimpsest: Literature, Criticism, Theory*. Londres: Continuum, 2007, p. 22; Binswanger, Christa: *Sexualität – Affekt – Geschlecht. Sexuelle Scripts als Palimpsest in literarischen Erzähltexten und theoretischen Debatten*, Bielefeld : transcript, 2020, p. 67.
- 5 Hausen, Karin: Die Polarisierung der «Geschlechtscharaktere»: Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben. In: Hark, Sabine (éd.): *Dis/Kontinuitäten: Feministische Theorie*. 2ème édition. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2007, p. 173-196.
- 6 Baier, Angelika, Christa Binswanger, Jana Häberleina, Yv Eveline Nay, Andrea Zimmermann (éd.): *Affekt und Geschlecht. Eine einführende Anthologie*. Vienne: Zaglossus, 2014.
- 7 Gregg, Melissa, Gregory Seigworth (éd.): *The Affect Theory Reader*. Durham/Londres: Duke University Press, 2010.
- 8 Voir la notion de Geschlechtscharakter de Hausen, note 5.

Ambiguous Bodies and Void Faces

Thirdness in Ellis Wilson's Silhouetted Aesthetic

TEXT: ROSA SANCARLO

This essay aims at expanding the discourse on African American artist Ellis Wilson's silhouetted aesthetic by examining his practice of silhouetting as the production of ambiguous spaces created through a process of abstraction. Adopting the theory of Third Space as key of interpretation, it proposes to consider these figures as Third Bodies, fertile spaces of agency for the formation of an African American identity.

«It came to me that at a distance, you see these people coming and going – and you don't see their features. They're black – they're a mass of darkness – so I started painting the faces flat. That was a big step for me!»¹ With this statement the artist Ellis Wilson (1899-1977) enthusiastically described a crucial turning point in his artistic career. While sketching

scenes of daily life in a Haitian market, he realized that the effect of optical indefiniteness in observing people at a distance could be translated into painterly flatness. The ambiguity of the market-goers' features, the darkness created by the vicinity of their bodies, and the flattening of their faces formed the basis of the artist's reflection as well as the on-going evolution of his artistic vocabulary.

Born in Mayfield, Kentucky, and trained at the Art Institute of Chicago, African American artist Ellis Wilson artistically came of age in New York during the Harlem Renaissance. A Guggenheim Fellowship (1944-45) enabled him to dedicate himself to painting and traveling throughout the South and a trip to Haiti in the early 1950s sharpened his interest in the themes of community and heritage. His artistic oeuvre developed from an academically trained hand, through expressionistic

Rosa Sancarolo has a Bachelor's degree in cultural heritage (University of Trento) and a Master's degree in art history (Ludwig-Maximilian University of Munich). She is currently a PhD candidate at the Art Historical Institute of the University of Zurich and works as a teaching and research assistant for the Chair for Modern and Contemporary Art.

inflections, to the blossoming of a modernist style, formally characterized by a vivid palette and silhouetted human figures, that depicted scenes of African American daily life, labor, and folklore.²

Through a Process of Abstraction

Wilson's mature silhouetted aesthetic of the later 1940s and '50s has been addressed by the sparse literature on his art. However, its significance in his artistic philosophy has not yet been fully explored. The aim of this essay is thus to build on previous scholarly insights and expand the discourse on Ellis Wilson's silhouettes by focusing on what these visual objects could – formally and conceptually – signify within the specific artistic philosophy of the artist, against the backdrop of African American Modern art.

Wilson's painterly development was shaped by a rising process of abstraction, manifested notably around the human body. From the genre scenes and portraits in a sincere but academic style of the 1930s and early '40s to the more expressionistic depictions of southern landscapes and people in scenes from the late '40s and '50s, he increasingly dissolved his spatial settings into chromatic variations or linear composi-

tions; flattened the volumes, simplified the forms, and reduced the details of bodies; and removed the traits from human faces. He thus transitioned from an impactful figurative hand to an evocative abstracted style, as did many African American artists around mid-century who turned away from the predominant social realist style in favor of the sense of artistic freedom seen in a shift towards abstraction.³ Embedded in this shift were hopes of stepping onto the broader stage of European American art, though also of finding new means of expressing African American social, cultural, and political values through experimentation with abstracted aesthetics, as is reflected in Wilson's oeuvre.⁴

Towards an Aura of Ambiguity

It is intriguing to note that the feature establishing itself more predominantly in this process of abstraction is what the secondary sources on Wilson define as «silhouetted» or «elongated» figures. But how exactly does the concept of silhouette apply to Wilson's figures? If the commonly accepted definition of silhouette describes it as a two-dimensional and monochromatic shape and/or outline of a person or object, Wilson's shapes do evoke this established understanding, but

in fact offer an altered rendition of it. His figures present two-dimensional, dark, monochromatic bodies, covered however in colorful, decorated, sometimes even voluminous robes and accompanied by ornamental items or working tools, thereby expanding the accepted definition of silhouette.⁵ What endures through this expansion is an aura of ambiguity around the silhouetted figures aroused by the vague visual information regarding their identity, emotions, and intentions.⁶

Thirdness in Silhouettes

In *To Market, Haitian Peasants* (1954) such considerations can be explored up close. The oil painting depicts a scene of everyday life unfolding in the foreground of an indeterminate spatial setting. Various people are coming and going, their legs and feet entangled in the lower part of the pictorial surface, their arms and hands engaged in the most various gestures. While their movements and actions can be distinctly discerned, their expressions and emotions remain hidden. The figures' faces are abstracted into rounded, homogeneous, two-dimensional dark profiles. Their bodies are silhouettes composed of visible flat brushstrokes of dark brown yet clothed with ample beige garments. A tension arises between the

vibrant nature of the market-goers' affairs and the enigmatic aura of their ambiguous being.⁷

By letting ambiguity reign within the pictorial space beyond the silhouette's contouring line, Wilson favored a mode of representation open to the most varied interpretative possibilities. What significations can thus be discerned from Wilson's process of abstracting his figures into a silhouetted aesthetic? The postcolonial theory of Third Space, introduced by Parisian-British cultural theorist Homi K. Bhabha, offers a lens through which to critically read the paradigm of an ambiguous space.⁸ It argues that indeterminate spaces between subjects within a hegemonic society can function as spaces for the creation of hybrid identities that combine elements of both the dominating and the dominated subject.

On a purely formal, visual register, Wilson's figures delineate a space resonating with Bhabha's Third Space, a Third Figurative Space, namely an ambiguous space shaped by and within the silhouette's outline, a hybrid visual object forged out of an abstraction of realistic representations of the human figure and a fusion with distinctive features of the silhouette. Such proposed Third Spaces in form translate into Third Bodies in content, ambiguous indeterminate bodies in-between the antipodes of the African American identity: the African

and the American. An analogous dilemma had been expressed in the concept of Double Consciousness articulated by African American sociologist W.E.B. Du Bois in *The Souls of Black Folk* (1903), and explained as an internal conflict, a feeling of «unreconcilable twoness», of «always looking at oneself through the eyes of others».⁹

Dark, indefinite, enigmatic: on both a formal and a cognitive register Wilson's silhouetted figures advance a potential Thirdness to Du Bois' unreconcilable Twoness, a fertile space of agency for the formation of identities that move towards an African American hybridity – not despite their ambiguity, but exactly by virtue of it. Indeed, the play between the anonymity of personal features and the concreteness of depicted activities in Wilson's silhouetted compositions reveals an identity rooted in communal experience. It is not a strict bodily resemblance that conjoins Wilson's Black subjects into a community. Rather, it is social belonging. It is the sharing of actions and interactions, portrayed by Wilson through the themes, gestures, and atmospheres of his depictions. Through their abstracted and ambiguous presence, the silhouetted figures decolonize the black body and simultaneously highlight the quotidian situatedness of the African American community in American society. In this way, Wilson re-

flected African American life and lent his artistic contribution to the forging of an African American identity.¹⁰

- 1 Bearden, Romare and Harry Henderson: *A History of African-American Artists, 1792-1988*. New York: Pantheon Books, 1993, p. 342.
- 2 Bearden/Henderson 1993, p. 337-339, 342; Sperath, Albert F. (Ed.): *The Art of Ellis Wilson*. Lexington, KY: University Press of Kentucky, 2000, p. 5-9, p. 13-19; Lewis, Samella: *African American Art and Artists*. Berkeley: University of California Press, 2003, p. 75; For an in-depth study of Wilson's theme of labor see: Duckworth, David: *Ellis Wilson's Pursuit of a Theme on Labor* Duckworth. In: *International Review of African American Art* (09/04), 1991, p. 41-49.
- 3 Bearden/Henderson 1993, p. 339; Sperath 2000, p. 18-19, p. 23.
- 4 Powell, Richard, J.: *Black Art: A Cultural History*. New York City: Thames and Hudson, 2002 (2nd Edition), p. 102-103.
- 5 For a broad overview of Wilson's oeuvre see: Reproductions (p. 25-65) and Catalogue Raisonné (p. 67-72), in: Sperath 2000; Ellis Wilson – So much to Paint, on: KET Education, <https://education.ket.org/resources/ellis-wilson-much-paint/>.
- 6 For an in-depth study on the concept of ambiguity in art, see: Krieger, Verena and Rachel Mader, ed.: *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*. Cologne and Vienna: Böhlau, 2010.
- 7 For a reproduction of the painting see: Reproductions p. 59, in: Sperath 2000; Ellis Wilson – So much to Paint, on: KET Education, <https://education.ket.org/resources/ellis-wilson-much-paint/>.
- 8 Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*. London: Routledge, 2004, p. 55.
- 9 Du Bois, William Edward Burghardt: *The Souls of Black Folk; Essays and Sketches*. New York: Johnson Reprint Corp., 1968 [1903], p. 3.
- 10 Vivaldi proposes a comparable idea of communal unity in Wilson's depictions of Haitian people, see: Vivaldi, Jean-Marie: *Blackness in the Haitian Paintings of Ellis Wilson*. In: *Western Journal of Black Studies* (30/04), 2006, 1-5, p. 5.

Violence au Corps, Résistance en Chœur

Politiques des performances queer-féministes contemporaines

TEXT: LOUISE DÉCAILLET

Depuis 2015, la violence structurelle à laquelle sont sujets les corps des personnes FLINT a été l'objet de nombreuses protestations féministes à travers le monde. En engageant ces corps dans des performances collectives, celles-ci ont permis le déploiement de solidarités transnationales et d'une compréhension queer-féministe de la résistance.

Le 11 décembre 2021, plus de 1000 personnes manifestaient dans les rues de Zurich contre les féminicides. Si la cause rassemblait pour la première fois autant de personnes en Suisse, elle s'immisçait déjà dans l'espace public en 2019, quand le Collectif zurichois de la grève féministe rebaptisait Helvetiaplatz en « Ni-Una-Menos-Platz ». Le slogan était emprunté aux manifestations massives de 2015 initiées en Argentine d'abord

contre les féminicides, puis contre tout type de violences et discriminations de genre : « *Ni una menos, vivas nos queremos* » (Pas une de moins, nous les voulons vivantes). Apparue dans les années 70, le terme féminicide désigne la « mise à mort d'une femme en raison d'une prétendue atteinte aux conceptions des rôles que les traditions et normes sociales attribuent aux hommes et aux femmes ».¹ Si le terme est centré sur la position de « femme », sa définition traduit une violence d'ordre structurel – traditions patriarcales, normes hétérocentrées – dont les effets les plus flagrants se manifestent à même le corps des femmes, personnes lesbiennes, inter, non binaires ou trans (FLINT). La diffusion du mouvement Ni Una Menos a fait de ce type de violences, le plus souvent cantonnées par les médias et l'Etat à la sphère privée, un objet de lutte et de solidarité transnationales.

Louise Décaillet est doctorante en analyse culturelle à l'Université de Zurich. Sa recherche porte sur la notion de public dans les performances artistiques et activistes contemporaines.

C'est de la Ni-Una-Menos-Platz que partait la manifestation du 11 décembre 2021 avant de rejoindre le cœur de la Bahnhofstrasse. Là-bas, le cortège fit halte pour laisser une voix lister dans un haut-parleur une série de féminicides commis en Suisse le long de l'année. Alors que date, nom fictif et circonstances de la mise à mort étaient énoncés, chaque mention de féminicide appelait les manifestant-e-x-s à clamer en chœur : « *Presente !* ». Dans l'agitation de la rue, le vocable espagnol exprimait autant une affliction qu'une révolte: plutôt qu'un processus individuel de résilience, la manifestation faisait du deuil une expérience de résistance collective. En faisant dialoguer cas isolés et réaction collective, disparitions singulières et présence plurielle, coryphée et chœur manifestant, ce moment réalise à lui-même le slogan affiché sur la bannière qui guidait le cortège : « *Nehmt ihr uns eine*n – antworten wir alle !* » (Prenez-en nous un-e-x – nous répondrons toutes !). En ce qu'elle investit voix, actions et corps dans un espace-temps limité, la manifestation dépasse sa fonction de protestation : elle est en elle-même une performance qui, dans les mots de Judith Butler, met *en acte* la solidarité et la résistance auxquelles elle appelle.² Ce type de performances, qu'elles prennent la forme d'action

artistique singulière ou de manifestations massives à l'ampleur globale, s'avère central dans les luttes contemporaines contre la violence patriarcale.

De la chorégraphie locale au mouvement transnational

Cette notion de la performance prend tout son sens dans la chorégraphie et chanson *Un violador en tu camino* du collectif queer-féministe chilien LASTESIS (« les thèses »). En novembre 2019, alors que la violence policière chilienne réprimait sévèrement les protestations contre les inégalités sociales, LASTESIS réalisaient pour la première fois leur performance sur la place Aníbal Pinto de Valparaíso. Les yeux cachés par un bandeau noir, accompagnées par un rythme de basse tonique, les quatre membres du collectif – Dafne Valdès, Paula Cometa, Sibila Sotomayor et Lea Cáceres – scandaient en chœur : « *Le patriarcat est un juge qui nous juge à la naissance / Et notre punition est la violence que vous ne voyez pas / Le patriarcat est un juge qui nous juge à la naissance / Et notre punition est la violence que tu vois maintenant / Ce sont les féminicides / L'impunité des assassins / C'est la disparition / Le viol. [...]* » La chanson et sa chorégraphie composée de gestes simples et percutants

se propagèrent de manière virale sur les réseaux sociaux ; le refrain fut traduit et scandé dans les rues du monde entier : « *Et le coupable ce n'est pas moi, ni mes fringues, ni l'endroit / Le violeur c'est toi / Ce sont les policiers, les juges, l'État, le président.* » A Zurich aussi, un remix de la chanson accompagnait la manifestation du 11 décembre 2021.

La portée symbolique de la chorégraphie de LASTESIS et sa dissémination à travers le monde indiquent bien l'émergence d'une solidarité transnationale autour des violences sexuelles. Mais chaque réitération de la performance met aussi en lumière leur caractère structurel – amèremment transnational lui aussi. C'est précisément ce que dénonce la performance en liant atteintes à l'intégrité physique – viol, fémicide – à une accusation directe des instances de pouvoir en place. Dans le contexte chilien, quand les performeuses scandent « *El Estado opresor es un macho violador* » (L'Etat oppresseur est un macho violeur), le viol est symptôme et symbole de toute la violence invisible à laquelle l'Etat contribue ou qu'il perpétue activement et que LASTESIS décrivent dans leur manifeste *¡ Quemar el miedo !* (Brûlez votre peur!)³ : mise sous silence ordinaire autour du viol, minimisation des fémicides par la justice, restrictions du droit

à l'avortement et décès de femmes qui s'ensuivent, ou violences policières. Ces dernières sont directement figurées par la chorégraphie au moment où les performeuses plient les genoux en croisant les bras derrière leurs têtes pour ponctuer leurs phrases. La performance cite ici un geste que les policiers chiliens ordonnaient aux manifestant·e·x·s arrêté·e·x·s d'exécuter nu·e·x·s. Intégré à la chorégraphie, il suggère ce que la théoricienne de la performance Diana Taylor, qui LASTESIS se réfèrent, a appelé « répertoire », à savoir la connaissance que les corps conservent et transmettent (*embodied knowledge*)⁴. Si l'humiliation par les forces de l'ordre s'inscrit dans les corps, sa réappropriation et réitération par la chorégraphie l'inscrivent dans une démarche de résistance.

Vers une compréhension queer-féministe des corps résistants

L'activité artistique de LASTESIS articule ainsi expérience et performance, violence et résistance, thèses et pratique. Fortement inspirée des analyses de la penseuse marxiste Silvia Federici, elle se fonde sur le contrôle et l'exploitation des corps des femmes⁵ par la sexualité, la reproduction sociale et le salariat : « Les corps des femmes et leur fonction reproductive

sont des appuis du capitalisme. Ainsi, nous pouvons considérer nos corps comme un domaine d'exploitation, mais aussi de résistance »⁶ écrivent-elles dans le chapitre du manifeste « Patriarcat et capital, une alliance criminelle ». A la différence des écrits de Federici, en revanche, les thèses de leur manifeste, qui abordent les thématiques de l'avortement, du viol, du travail, des violences domestiques et des fémicides, dépassent la catégorie de « femme » par leur visée intersectionnelle. Elles s'adressent donc autant aux femmes cis qu'aux membres de la communauté LGBTQIA+, que LASTESIS nomment « personnes dissidentes » :

« [N]ous invitons tous·tes ceux·celles qui n'appartiennent pas à l'officiel, à l'accepté et l'hégémonique, à participer à nos interventions. Les corps des femmes et des personnes dissidentes sont symboliquement chargés des actes de violences auxquelles leur corps collectif est exposé ; ils s'opposent aux institutions oppressives en ne formant qu'un seul corps provocant. Ceux·celles qui s'opposent à la normativité, au général, et défient le système binaire de la sexualité et du genre remettent tout en question : les rôles, le devoir de maternité et la famille traditionnelle. »⁷

Les performances de LASTESIS *mettent* ainsi en acte une pensée queer-féministe du corps. A partir des atteintes aux corps des femmes se tissent des alliances avec une pluralité de corps sujets aux violences et discriminations de genre, rassemblés contre le patriarcat et l'hétéronormativité. Comme en témoignent des mouvements tels que Ni Una Menos ou les « protestations noires » (*czarny protest*) polonaises contre les restrictions du droit à l'avortement, les revendications du droit à disposer de son corps donnent effectivement naissance à une solidarité fondée non pas sur le partage d'une identité, mais d'émotions communes et d'objectifs politiques.⁸ Plus que des témoignages de solidarité, les manifestations queer-féministes incarnent une résistance qui s'étend à l'échelle globale, portée par des corps collectifs protéiformes et contagieux. C'est ce pouvoir non-identitaire des luttes queer-féministes récentes que la philosophe Isabell Lorey a qualifié de « féminisme de la multitude », un féminisme qui se propage par confluences hétérogènes et alliances transnationales, par la transmission d'affects que traduit le slogan de Ni Una Menos « *Tocan a una, tocan a todas* » (Ils en touchent une, ils les touchent toutes).⁹ Sur fond de ces mouvements de masse, la chorégraphie de LASTESIS symbolise

peut-être l'organisation en cours de cette multitude. Par sa propagation virale, écrit le collectif, la performance aurait créé « un monstre transcontinental » impossible à contrôler : « Espérons qu'il continue à croître, qu'il devienne gigantesque, impossible à ne pas voir et entendre parce que son cri se fait si fort qu'il résonne dans le monde entier. »¹⁰

1 European Data Journalism Network: Frauenmord in Europa: Ein Vergleich zwischen unterschiedlichen Ländern, <https://www.europeandatajournalism.eu/ger/Nachrichten/DatenNachrichten/FrauenmordinEuropaEinVergleichzwischenunterschiedlichenLaendern> [30.01.22]. Le terme fut utilisé pour la première fois par l'activiste sudafricaine Diana Russell en 1976.

2 Voir Butler, Judith: Rassemblement. Pluralité, performativité et politique, trad. de l'anglais (EtatsUnis) par C. Jaquet, Paris: Fayard, 2016, et Taylor, Diana: Performance, trad. de l'espagnol par A. Levine, Durham/Londres: Duke University Press, 2016.

3 Voir LASTESIS, Verbrennt eure Angst! Ein feministisches Manifest, trad. de l'espagnol par Svenja Becker, Francfort sur le Main: S.Fischer Verlag, 2021. Toutes les citations issues du manifeste sont traduites librement de l'allemand.

4 Voir Taylor, Diana: The Archive and the Repertoire, Durham/Londres: Duke University Press, 2003 et LASTESIS, op.cit., p. 67.

5 Voir Federici, Silvia: Le capitalisme patriarcal, Paris: La Fabrique éditions, 2019. Le terme « femme » désigne pour LASTESIS « toutes les personnes qui se comprennent subjectivement comme telles, indépendamment de leurs parties génitales. » (LASTESIS, op.cit., p. 13).

6 LASTESIS, op.cit., p. 41.

7 LASTESIS, op.cit., p. 6465.

8 Voir Szczawinska, Weronika: The Herstory of the Black Protest. Solidary Fight for Democracy. In: Crisis and Communitas, <https://crisisandcommunitas.com/?communitas=theherstoryoftheblackprotestsolidaryfightfordemocracy> [1.02.22].

9 Voir Lorey, Isabell, Demokratie im Präsens. Eine Theorie der politischen Gegenwart, Berlin: Suhrkamp Verlag, 2020.

10 LASTESIS, op.cit., p. 136.

Gewalt am Körper, Widerstand im Chor

Politiken zeitgenössischer queerfeministischer Performances

TEXT: LOUISE DÉCAILLET

ÜBERSETZUNG: NINA SEILER

Seit 2015 wurde die strukturelle Gewalt, der die Körper von FLINT Personen ausgesetzt sind, Gegenstand zahlreicher feministischer Proteste auf der ganzen Welt. Indem diese Körper in kollektive Performances eingebunden wurden, haben sie die Entfaltung transnationaler Solidarität und eines queerfeministischen Verständnisses von Widerstand ermöglicht.

Am 11. Dezember 2021 demonstrierten in den Strassen von Zürich über tausend Menschen gegen Femizide. Wenngleich dieses Anliegen zum ersten Mal in der Schweiz so viele Menschen versammelte, gelangte es bereits 2019 in den öffentlichen Raum, als das feministische Streikkollektiv Zürich den Helvetiaplatz in NiUnaMenosPlatz umbenannte. Dieser Slogan wurde den Massenprotesten von 2015 entlehnt, die in Argentinien

zunächst gegen Frauenmorde und später gegen jegliche Art von geschlechtsspezifischer Gewalt und Diskriminierung initiiert wurden: «Ni una menos, vivas nos queremos» («Nicht eine weniger, wir wollen sie lebend»). Der Begriff «Femizid» wurde in den 1970er-Jahren geprägt und bezeichnet die «Tötung einer Frau aufgrund eines angeblichen Verstosses gegen die Rollenvorstellungen von Männern und Frauen, die sich aus Traditionen und sozialen Normen ergeben».¹ Mit dem Fokus auf die Position der «Frau» bringt die Definition dieses Begriffs die strukturelle Gewalt – patriarchale Traditionen, heterozentrische Normen – zum Ausdruck, die sich am deutlichsten am Körper von Frauen, lesbischen, inter, nonbinären oder trans Personen (FLINT) manifestiert. Die Resonanz der NiUnaMenosBewegung hat diese Art von Gewalt, die von Staat und Medien meist auf die Privatsphäre reduziert wird, zum Gegenstand des

Louise Décaillet ist Doktorandin in Kulturanalyse an der Universität Zürich. In ihrer Forschung befasst sie sich mit dem Begriff des Publikums in zeitgenössischen künstlerischen und aktivistischen Performances.

transnationalen Kampfes und der Solidarität gemacht.

Die Demonstration vom 11. Dezember 2021 startete auf dem Ni-Una-Menos-Platz und führte in das Herz der Bahnhofstrasse. Dort stoppte der Demonstrationzug, um eine Stimme über Lautsprecher eine Reihe von Frauenmorden aufzählen zu lassen, die im Laufe des Jahres in der Schweiz begangen worden waren. Während das Datum, ein fiktiver Name und die Umstände der Tötung genannt wurden, rief jeder erwähnte Femizid die Demonstrant*innen dazu auf, im Chor «Presente!» zu rufen. Mitten in der bewegten Strasse drückte das spanische Wort sowohl Betroffenheit als auch Aufbegehren aus: Anstatt die individuelle Resilienz zu stärken, machte die Demonstration aus der Trauer eine kollektive Widerstandserfahrung. Mit dem Dialog zwischen einzelnen Fällen und kollektiver Reaktion, vereinzelt Verschwinden und pluraler Präsenz, zwischen der Stimme aus dem Lautsprecher und dem Demonstrationschor wirklichte dieser Moment das Motto auf dem Banner, das den Zug anführte: «Nehmt ihr uns eine*n – antworten wir alle!» Indem sie Stimmen, Handlungen und Körper in eine begrenzte Raum-Zeit einbindet, geht die Demonstration über ihre Funktion als Protest hinaus: Sie wird selbst zu einer Performance, die, mit Judith

Butler gesprochen, die Solidarität und den Widerstand, zu denen sie aufruft, *inszeniert*.² Diese Art von Performances, ob in Form einer einzelnen künstlerischen Aktion oder einer Massendemonstration von globalem Ausmass, erweist sich als zentral für den zeitgenössischen Kampf gegen patriarchale Gewalt.

Von der lokalen Choreografie zur transnationalen Bewegung

Dieses Verständnis von Performance wurde in der Choreografie und dem Lied *Un violador en tu camino* des chilenischen queerfeministischen Kollektivs LASTESIS («die Thesen») besonders anschaulich umgesetzt. Im November 2019, als die chilenische Polizei gewaltvoll gegen die Proteste gegen soziale Ungleichheit vorging, führten LASTESIS ihre Performance zum ersten Mal auf dem Aníbal-Pinto-Platz in Valparaíso auf. Die Augen mit schwarzen Augenbinden verdeckt, begleitet von einem kraftvollen Bassrhythmus, skandierten die vier Mitglieder des Kollektivs – Dafne Valdès, Paula Cometa, Sibila Sotomayor und Lea Cáceres – im Chor: «Das Patriarchat ist ein Gericht, / wir sind verurteilt durch Geburt, / und unsre Strafe / ist die Gewalt, die du nicht siehst. / Das Patriarchat ist ein Gericht, / wir sind verurteilt durch Geburt, / und unsre

Strafe / ist die Gewalt, die du jetzt siehst. / Der Femizid. / Mein Mörder kommt straffrei davon. / Dass man uns verschwinden lässt. / Die Vergewaltigung. [...]»³ Das Lied und seine Choreografie aus einfachen, aber eindringlichen Gesten verbreiteten sich viral in den sozialen Netzwerken; der Refrain wurde übersetzt und auf den Strassen der Welt skandiert: «Und es war nicht meine Schuld, nicht, wo ich war, nicht, was ich trug. [...] Der Vergewaltiger bist du. / Es sind die Bullen, die Richter. Es ist der Staat. Der Präsident.»⁴ Auch in Zürich begleitete ein Remix des Liedes die Demonstration vom 11. Dezember 2021.

Die symbolische Tragweite der LASTESIS-Choreografie und ihre Verbreitung über die ganze Welt deuten auf die Entstehung einer transnationalen Solidarität im Zusammenhang mit sexualisierter Gewalt hin. Doch jede Wiederholung der Performance verdeutlicht zugleich den bitterer Weise nicht minder transnationalen strukturellen Charakter dieser Gewalt. Genau das prangert die Performance an, indem sie Verletzungen der körperlichen Unversehrtheit – Vergewaltigung, Femizid – mit einer direkten Anklage gegen die herrschenden Machtinstanzen verbindet. Wenn die Performerinnen im chilenischen Kontext «El Estado opresor es un macho violador» («Der unterdrückende Staat ist

ein vergewaltigender Macho») skandieren, ist die Vergewaltigung Symptom und Symbol der gesamten unsichtbaren Gewalt, zu der der Staat beiträgt oder die er aktiv aufrechterhält und die LASTESIS in ihrem Manifest *¡Quemar el miedo!* («Verbrennt eure Angst!») beschreiben⁵: das gewöhnliche Verschweigen von Vergewaltigungen, die Verharmlosung von Femiziden durch die Justiz, die Einschränkung des Rechts auf Schwangerschaftsabbruch und der damit einhergehende Tod von Frauen sowie die polizeiliche Gewalt. Letztere wird in der Choreografie verbildlicht, wenn die Performerinnen die Arme hinter den Kopf legen und in die Knie gehen, um ihre Sätze zu betonen. Die Performance zitiert hier eine Geste, die chilenische Polizist*innen den verhafteten Demonstrant*innen nackt auszuführen befohlen. Eingebettet in die Choreografie deutet es an, was die Performancetheoretikerin Diana Taylor, auf die sich LASTESIS beziehen, als «Repertoire» bezeichnet hat, nämlich das Wissen, das Körper aufbewahren und weitergeben (*embodied knowledge*).⁶ Wenn sich die Erniedrigung durch die Ordnungskräfte in die Körper einschreibt, dann schreibt ihre Wiederaneignung und Wiederholung durch die Choreografie sie in einen Ansatz des Widerstands ein.

Für ein queerfeministisches Verständnis von widerständigen Körpern

Die künstlerische Tätigkeit von LASTESIS artikuliert somit Erfahrung und Performance, Gewalt und Widerstand, Thesen und Praxis. Stark inspiriert von den Analysen der marxistischen Denkerin Silvia Federici, basiert sie auf der Kontrolle und Ausbeutung der Frauenkörper⁷ durch Sexualität, soziale Reproduktion und Lohnarbeit: «Die Körper der Frauen und ihre reproduktive Funktion sind Stützen des Kapitalismus, und folglich können wir unsere Körper als ein Gebiet der Ausbeutung, aber auch als eines des Widerstands begreifen», schreiben sie in ihrem Manifest.⁸ Anders als die Schriften Federicis gehen die Thesen ihres Manifests durch ihre intersektionale Ausrichtung über die Kategorie «Frau» hinaus. Sie richten sich daher sowohl an cis Frauen als auch an Mitglieder der LGBTQIA+Gemeinschaft, die LASTESIS als «dissidente Personen» bezeichnet:

«Folgerichtig laden wir alle zur Teilnahme an unseren Interventionen ein, die nicht zum Offiziellen, Akzeptierten und Hegemonialen gehören. Die Körper von Frauen und dissidenten Personen sind symbolisch aufgeladen mit den Gewalttaten, denen sie als kollektiver Körper ausgesetzt sind, sie treten den unterdrückerischen Institutionen entgegen und bilden einen einzigen, herausfordernden

Körper. Wer der Normativität, dem Verbreiteten, entgegentritt und das bei Sexualität und Gender binäre System herausfordert, stellt alles in Frage: die Rollen, die Pflicht zur Mutterschaft und die traditionelle Familie.»⁹

Die Performances von LASTESIS *inszenieren* somit ein queerfeministisches Denken des Körpers. Ausgehend von den Angriffen auf die Körper von Frauen werden Bündnisse mit einer Vielzahl von Körpern geschmiedet, die geschlechtsspezifischer Gewalt und Diskriminierung ausgesetzt sind und sich gegen Patriarchat und Heteronormativität zusammenschließen. Bewegungen wie Ni Una Menos oder der polnische «schwarze Protest» (*czarny protest*) gegen die Einschränkungen des Rechts auf Schwangerschaftsabbruch zeigen, dass die Forderungen nach dem Recht auf Selbstbestimmung über den eigenen Körper tatsächlich zu einer Solidarität führen, die nicht auf einer geteilten Identität, sondern auf gemeinsamen Emotionen und politischen Zielen beruht.¹⁰ Mehr als Solidaritätsbekundungen verkörpern queerfeministische Demonstrationen einen sich auf globaler Ebene ausbreitenden Widerstand, der von vielgestaltigen und ansteckenden Kollektivkörpern getragen wird. Es ist diese nichtidentitäre Macht der jüngsten queerfe-

ministischen Kämpfe, die die Philosophin Isabell Lorey als «Feminismus der Multitude» bezeichnet hat, der sich durch heterogene Konfluenzen und transnationale Bündnisse verbreitet und durch die Übertragung von Affekten, wie sie in Ni Una Menos' Slogan «Tocan a una, tocan a todas» («Sie berühren eine, berühren sie alle») zum Ausdruck kommt.¹¹ Vor dem Hintergrund dieser Massenbewegungen symbolisiert die Choreografie von LASTESIS vielleicht die stets im Entstehen begriffene Organisation dieser Multitude. Durch ihre virale Verbreitung, schreibt das Kollektiv, habe die Performance ein «transkontinentale[s] Monstrum» geschaffen, das unmöglich zu kontrollieren sei: «Wir [...] hoffen, dass es weiter wächst, dass es riesenhaft wird, unmöglich zu übersehen, unmöglich, den Blick abzuwenden, die Ohren zu verschließen, weil es so laut wird, dass es auf der ganzen Welt widerhallt.»¹²

¹ European Data Journalism Network: Frauenmord in Europa: Ein Vergleich zwischen unterschiedlichen Ländern, <https://www.europeandatajournalism.eu/ger/Nachrichten/DatenNachrichten/FrauenmordinEuropaEinVergleichzwischenunterschiedlichenLaendern> [30.01.22]. Der Begriff wurde erstmals 1976 von der südafrikanischen Aktivistin Diana Russell verwendet.

- ² Siehe Butler, Judith: Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung, übers. v. Frank Born, Berlin: Suhrkamp 2016; Taylor, Diana: Performance, übers. v. Abigail Levine, Durham/London: Duke University Press 2016.
- ³ LASTESIS: Verbrennt eure Angst! Ein feministisches Manifest, übers. v. Svenja Becker, Frankfurt a/M: Fischer 2021, S. 117.
- ⁴ LASTESIS, S. 118.
- ⁵ Siehe LASTESIS, a.a.O.
- ⁶ Siehe Taylor, Diana: The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas, Durham/London: Duke University Press 2003; LASTESIS, a.a.O., S. 67.
- ⁷ Siehe Federici, Silvia: Das Lohnpatriarchat. Texte zu Marxismus & Gender, übers. v. Leo Kühberger, Wien: Mandelbaum 2021. Der Begriff «Frau» bezeichnet für LASTESIS «alle Personen, die sich subjektiv als solche begreifen, unabhängig von den Genitalien.» (LASTESIS, a.a.O., S. 13)
- ⁸ LASTESIS, a.a.O., S. 41.
- ⁹ LASTESIS, a.a.O., S. 64-65.
- ¹⁰ Siehe Szczawińska, Weronika: The Herstory of the Black Protest. Solidary Fight for Democracy. In: Crisis and Communitas, <https://crisisandcommunitas.com/?communitas=the-herstory-of-the-black-protest-solidary-fight-for-democracy> [1.02.22].
- ¹¹ Siehe Lorey, Isabell: Demokratie im Präsens. Eine Theorie der politischen Gegenwart, Berlin: Suhrkamp 2020.
- ¹² LASTESIS, a.a.O., S. 136.

Zombii werden

Kollaborative Versuche einer dekolonialen Narrationstechnik

TEXT: ULRIKE KIESSLING

Das interkontinentale Performance-Kollektiv *amifusion* arbeitet an Erzähltechniken, die den Körper in seiner postkolonialen und spätkapitalistischen Konstitution erfahrbar machen. In diesem Text stellt Ulrike Kiessling Figuren des Zombies vor. Es wird die Möglichkeit diskutiert, Antisubjektivität als emanzipative Strategie einzusetzen, um Körper jenseits der Kategorien *race*, *class* und *gender* erfahren zu können.

Die Zombie-Laboratorien entstanden aus einer Begegnung an der Schule für Tanz und Choreografie *École des Sables* in Toubab Dialaw, Senegal. Die Tänzerin Ami La Star bemerkte an der Körperhaltung der Archivarin Ulrike Kiessling, die bis anhin, abgesehen von zehn Jahren Ballett in der DDR, eher verkopft lebte, eine Zombiehaf-tigkeit. Die Tänzerin beschloss in diesem Moment, die

Archivarin zu unterstützen, sie von ihrer mutmasslich spätkapitalistischen Leblosigkeit zu befreien.

Diese Begegnung zeigt auf, wie der Körper auch in einem Archiv entspricht: Seien es monotone Arbeit, Binge-Watching, Kapitalismus, Ballett, Tänze der Amazonen oder der Fischer*innen: Es sind Kulturtechniken, Sensibilitäten und Wahrnehmungsästhetiken, die unterschiedliche Körper und somit verschiedene Haltungen hervorbringen.

Während bürokratische, kapitalistische und koloniale Vorgänge Papier für das Archiv produzieren, stellt sich die Frage, wie Geschichten erzählt werden, die sich jenseits einer logozentrischen Welt abspielen? Für wen sind diese abrufbar? In Umgebungen, die anders tradiert werden als durch das hegemoniale Verständnis von Archiv in Form einer Ansammlung von Schrift, Text und Papier, wird die Sensibilisierung für eine Wahrneh-

Ulrike Kiessling ist Medienwissenschaftlerin und Archivarin. Mit der Tänzerin Sahadatou Ami Touré gründete sie das Performance-Kollektiv *amifusion*. Angedacht als Geld- und Wissensumverteilungsprojekt, arbeitet *amifusion* mit Gonzalo Ramos Castro, Valentina Menz Nash und Anita Maïmouna Neuhaus kontinentübergreifend an der Schnittstelle von Tanz, Sound und Archiv. Via Instagram verkaufen sie Bomberjacken mit Waxprints zur Unterstützung befreundeter Tänzer*innen in Benin (@bmb_r_amifusion).

mungsästhetik des Körpers unumgänglich, die andere Geschichten der Wissensproduktion erzählt. Inwiefern also können solche Gegennarrationen, die vom Körperlichen ausgehen, mit dem westlichen, textbasierten und hegemonialen Wissenssystem brechen?

Aus der Begegnung wurde eine Kollaboration, die sich dann zu einem Performance-Kollektiv entwickelte. Gemeinsam wurde der Entschluss gefasst, dass Ami La Star in die Schweiz reisen sollte, um die Archivarin von ihrem Zombie-Dasein zu befreien. Erst später wurde von dieser klischierten Konzeption des Zombies Abstand genommen und die Befreiung vom Zombie-Dasein als Mythos entlarvt. Davor aber lag die Konzentration auf den Hürden des europäischen Grenzregimes und es wurde die erste Performance namens *Dezombiefikation* ins Leben gerufen. Dem zombihaften Dasein, das nicht lokalisierbar und dennoch internalisiert ist, wurde durch Tanz begegnet. Tanz kann radikal mit Erzählmustern brechen, weil er sich jenseits stereotyper Erfahrungswelten bewegt und einen neuen Erkenntnishorizont eröffnen kann.

Im Laufe der Zusammenarbeit fand eine vertiefte

Auseinandersetzung mit Subjektivitäten im Kontext des De/kolonialen¹ statt. Wie vermittelt der Körper Wissen, das für eine kritische Reflexion de/kolonialer Subjektivität produktiv gemacht werden kann? Welche Möglichkeitsbedingungen liegen unserer Wahrnehmung von Körper zugrunde? Wie können unterschiedliche Erinnerungen, Traumata und Beziehungen zusammengedacht und erfahrbar gemacht werden? Wie können gemeinsame Erfahrungen Grenzregime und hegemoniale Wissenssysteme aushebeln? Da es im Performance-Kollektiv keine gemeinsame verbale Sprache gibt, ist die kollektive Arbeit einem exponentiellen Wachstum an sprachlichen Missverständnissen ausgesetzt. Diese Voraussetzung ermöglicht es gleichzeitig, nicht textbasiert zu arbeiten und mittels Performance eine Sprache für die Reflexion von Subjektivität herzustellen, die eine gemeinsame Erfahrung und gemeinsames Erleben der Konflikte zulässt.

zombi, zombie, zombii

Geschichten um Zombies finden nicht erst in der westlichen Popkultur, Comics oder Filmen einen Platz, vielmehr hat die Figur des Zombis (ohne e) eine lange

Tradition, die beispielsweise im haitianischen Voodoo entstanden ist. Peter Schuck untersucht in seiner Monografie *Viele untote Körper – Über Zombies der Literatur und des Kinos* die medialen, diskursiven und politischen Bedingungen und Effekte, durch welche die Vorstellung des zombischen Untodes durch verschiedene Gesellschaften hindurch zirkuliert.²

Auch die Literaturwissenschaftlerinnen Sarah Juliet Lauro und Karen Embry haben sich intensiv mit der Figur des Zombies beschäftigt. In ihrem *Zombie Manifesto*³ konstatieren sie eine Art Genealogie: vom *zombi* über *zombie* zu *zombii*. Lauro und Embry erläutern dabei die jeweiligen Subjektivierungsmechanismen, die diese hervorbringen.

Lauro und Embry gehen vom haitianischen Zombi (ohne e) aus – einem Körper, der von den Toten wiedererweckt wurde. Im Zusammenhang mit der haitianischen Revolution 1791 wird dieser im Kontext der Sklavenrebellion gedacht, wo versklavte Körper durch ein magisch-chemisches Verfahren zum Erscheinen gebracht werden.⁴ Laut Lauro und Embry beruft sich der Zombie des 20. Jahrhunderts auf diesen Ursprungsmythos.⁵ Der Zombie (jetzt mit Endung auf dem Buchstaben e) repräsentiert eine US-amerikanische, monströse Hollywood-Produktion.⁶

Im Manifest von Lauro und Embry wird anknüpfend an den Posthumanismus eine zukünftige Möglichkeit des *zombii* proklamiert. Sie erdenken ein bewusstloses Wesen, einen Schwarmorganismus, ein Monster, das tatsächlich posthuman sein könnte. *Zombii* birgt die Möglichkeit in sich, jenseits von *race*, *class* und *gender* zu existieren, jenseits von allen Formen der Diskriminierung und Unterdrückung, um etwas anderes zu werden, etwas, das dem Duktus der Humanität entkommen könnte. Ein Experiment, das die Grenzen der posthumanen Theorie aufzeigt und behauptet, dass wir erst nach dem Tod des Subjekts posthuman werden können. Im Gegensatz zu Donna Haraways *Cyborg-Manifesto* gehen Lauro und Embry nicht davon aus, dass die Position des *zombii* eine befreiende wäre – tatsächlich sei der Zombie in seiner Geschichte und in seinen Metaphern meistens ein versklavtes Subjekt.⁷ Ihre These veranschaulicht, dass der unveröhnliche Körper des *zombii* (sowohl lebend als auch tot) die Unzulänglichkeit des dialektischen Modells (Subjekt/Objekt) hervorhebt und mit seiner eigenen negativen Dialektik suggeriert, dass der einzige Weg, wirklich posthuman zu werden, darin besteht, Antisubjekt zu werden. Inspiriert von diesem Ansatz, versuchte das Performance-Kollektiv im Rahmen des

Treibstoff-Festivals 2021 in Basel auf performative Weise, die als *zombiifikation* beschrieben wird, für einen Moment lang, eine Art der Antisubjektwerdung zu vollziehen.

Das Antisubjekt: ein kollektives Monster

Im Laufe der Proben vergrößerte sich das Kollektiv und begann, zwischen Ouagadougou, Basel, Santiago de Chile, Berlin, Leipzig, Cotonou, Biel, Bamako und Yaounde zu arbeiten. Die Überforderung ist das pulsierende Herz des kollektiven Monsters: Es gibt keine gemeinsame Sprache, kaum Produktionsmittel, keinen gemeinsamen Ort jenseits der virtuellen Welt. Diese Voraussetzungen resultieren im Chaos. Der Enthusiasmus und die Begeisterung für die Zusammenarbeit setzen *zombii*-Energien frei. An dem Projekt sind auch eine Pataphysikerin, ein Comedian und ein Gamedesigner beteiligt. Diese unterschiedlichen Lebensrealitäten, Sensibilisierungen und Erfahrungen sind von Konflikten geprägt, die, mit der richtigen Methode, zu Erkenntnissen werden. Das Kollektiv begreift die Konflikte als Material. Ziel der Zusammenarbeit, die als *zombii*-Laboratorien zu verstehen ist, ist es, Fragestellungen so zu reformulieren, dass Erkenntnisse generiert werden können, die manifestierte Ungleichheiten erschüttern.

Diese Methode ist die Sichtbarmachung der Konflikte, um Narrative radikal neu zu denken. Hörsturz, Taubheit, gebrochenes Herz, verstauchter Fuss, Herpes genitalis, Depression, Eheprobleme, Typhus, Malaria, Burn-out, Kapitalismus, Neokolonialismus: Anhand des Versuchs des Antisubjekts wird nicht über die Heilung gesprochen, sondern über die Wunden. Dank den zahlreichen Konflikten konnten antisubjektive Erkenntnisse gewonnen werden und das Kollektiv wurde für einen Moment auf der Bühne zu einem performativen *zombii*-Monster.

1 Diese Schreibweise soll einerseits einen Kontext der aktiven Verlernung von verkörperlichten Strukturen signalisieren, indem rassifiziertes, vergeschlechtlichtes und klassistisches Wissen durch Dekolonialisierungsprozesse markiert und infrage gestellt wird. Gleichzeitig wird anerkannt, dass diese Reflektion innerhalb weitreichender Dimensionen von verkörpertem Wissen unter kolonialen Bedingungen sowie kolonialen Kontinuitäten geschieht.

2 Schuck, Peter: *Viele untote Körper. Über Zombies der Literatur und des Kinos*. Bielefeld: transcript, 2018, S. 7-52.

3 Sarah Juliet Lauro; Karen Embry: *A Zombie Manifesto. The Nonhuman Condition in the Era of Advanced Capitalism*. In: *boundary 2*, Jg. 35 / No. 1, 2008, S. 85-108.

4 Vgl. Schuck, 2018.

5 Vgl. Lauro/Embry, 2008.

6 Dieser Hollywood-Zombie kann auch als metaphorischer Zustand für kapitalistische Kontaminationen gelesen werden. Zombies werden hier beispielsweise mit Smartphones an der Hand klebend, geduckt laufend repräsentiert.

7 Vgl. Lauro/Embry, 2008.

«Geht es um Körper, geht es um eine Norm.»

Zur Öffentlichkeit von Körpern mit Behinderungen in der Schweiz

INTERVIEW: MARAH RIKLI
MIT NINA MÜHLEMANN UND EDWIN RAMIREZ

Marah Rikli: Wir führen dieses Gespräch aufgrund der aktuellen Covid-Situation per Zoom. Edwin Ramirez, Sie hatten kürzlich Kontakt mit einer positiv getesteten Person. Wie geht es Ihnen?

Ramirez: Gut. Ich habe mich gestern in Quarantäne begeben und war heute Morgen in einem Testcenter in Zürich, um einen Covid-Test zu machen. Ich musste jedoch im Freien getestet werden. Das Zentrum war nicht zugänglich für mich.

Wie meinen Sie nicht zugänglich?

Ramirez: Aufgrund meiner Behinderung bin ich Rollstuhlfahrer. Der Zugang zum Testcenter ist nicht barrierefrei. Neu sind mir solche Versäumnisse nicht, doch in der Pandemie ist es noch irritierender als sonst: In den Medien und der Politik wird von uns als «Risikogruppe» gesprochen, wenn es um unseren Schutz

geht, kommen wir nicht einmal in die Gebäude.

Mühlemann: In Krisen rutschen die Anliegen von sogenannten Minderheiten noch weiter in den Hintergrund. Besonders stark erlebt habe ich das im ersten und zweiten «Shutdown» der Pandemie – ich fahre ebenfalls einen Rollstuhl. Oftmals wurden Lifte in grösseren Gebäuden ausgeschaltet. Das schafft automatisch einen Ausschluss aus Teilen des öffentlichen Lebens.

Diese Zeitschrift widmet sich dem Thema «Körper». Was assoziieren Sie mit dem Wort «Körper»?

Ramirez: Geht es um Körper, geht es um eine Norm. Fette, kranke oder behinderte Körper hingegen werden praktisch immer ignoriert. Daher ist meine erste Assoziation «Ausschluss». Eine weitere Assoziation ist «Gesundheit». Dabei wird es fast immer behinderfeindlich: Werbung zu Fitness oder Skifahren bei-

spielsweise zeigt immer nichtbehinderte Menschen. Behinderte Menschen zeigt man in Zusammenhang mit «Charity», in Bereichen, wo es Mitleid braucht. Sie werden nie als Körper gezeigt, die einfach existieren, so wie alle anderen. Behinderte oder fette Menschen erleben diesen Mechanismus auch bei Arztbesuchen oder im Spital. Es geht immer um die Frage: Wie können wir eure Körper heilen und in die Norm bringen?

Mühlemann: Ich musste sehr daran arbeiten, eine positive Beziehung zu meinem Körper zu schaffen. Dass er in Ordnung und gut ist, so wie er ist. Zuerst brauchte es Überwindung, meinen Rollstuhl auf der Bühne zu verlassen. Das Theater hat mir zu einem besseren Körperbewusstsein verholfen. Wir haben zum Beispiel eine Show über langsame Tiere gemacht, und ich zeigte ein Kriechsolo. Was mir wichtig ist: Ich möchte Bilder und Körper zeigen, die man sonst nicht sieht.

Sie machen sich insbesondere im kulturellen Bereich gegen Ableismus stark. Ende 2021 haben Sie einen offenen Beschwerdebrief an die Leitung des Wildwuchs-Festivals geschrieben. Warum?

Mühlemann: Das Wildwuchs-Festival gehört seit seiner Entstehung vor 20 Jahren zu den «inklusions» Festivals der Schweiz und setzt sich mehr mit

Edwin Ramirez (they/them, keine Pronomina) ist Performancekünstler*in und Stand-up-Comedian aus Zürich. Nebst Auftritten auf allen grossen Comedybühnen der Deutschschweiz hat Edwin in verschiedenen Projekten der Gessnerallee und des Theaters Neumarkt mitgespielt. Seit Anfang 2020 leitet Ramirez zusammen mit Mühlemann das Projekt «Criptonite».

Barrierefreiheit auseinander als viele andere Festivals. Nun hat es kürzlich ein neues Leitungsteam zusammengestellt. Innerhalb des Teams wie auch in der Auswahlkommission ist jedoch keine einzige Person mit Behinderung dabei. Und das, obwohl das Festival in der Ausschreibung für die neue Leitung sogar explizit ein «diverses und inklusives» Team gesucht hat. Für uns ist der Entscheid daher ein No-Go. Stellen Sie sich mal vor, es würde ein Feminismus-Festival lanciert und es wären ausschliesslich Männer in den Führungspositionen vertreten.

Behinderte Aktivist*innen haben in den 1990er-Jahren den Leitspruch «Nothing About Us Without Us» ins Leben gerufen. Warum ist es wichtig, Menschen mit Behinderung in Entscheide mit einzubeziehen?

Ramirez: Die Perspektive von Menschen mit Behinderung ist in vielen Bereichen eine andere als die von nichtbehinderten Menschen. Betroffene spüren täglich, wo sie Barrieren, Ausschluss oder Diskriminierung begegnen. Durch die massive Untervertretung von

Nina Mühlemann (she/her) ist Theaterwissenschaftlerin, Künstlerin und Kuratorin. Sie promovierte auf den Gebieten Performance und Disability Studies. Seit Anfang 2020 leitet sie zusammen mit Edwin Ramirez das Projekt «Criptonite».

behinderten oder chronisch kranken Menschen in Ämtern, Betrieben oder Leitungspositionen werden deren Bedürfnisse und Perspektiven jedoch oft vergessen.

Mühlemann: In der Schweiz sind etwa 20 Prozent der Bevölkerung chronisch krank oder behindert. Da ist es nur logisch, dass diese Menschen miteinbezogen werden müssen. Sie sind ein grosser Teil unserer Gesellschaft und werden durch Ausschluss nach wie vor unsichtbar gemacht.

Sie haben zusammen «Criptonite», eine criptqueere Veranstaltungsreihe, die behinderte Künstler*innen zentriert, ins Leben gerufen. Was möchten Sie damit erreichen?

Ramirez: Wir suchen bei «Criptonite» nach einem gemeinsamen Verständnis von «Disability-Kultur» in einem akademischen und künstlerischen Kontext – mit einer politischen und aktivistischen Haltung. Dabei geht es sowohl um Behinderungen als auch um eine ästhetische Einbindung von Barrierefreiheit. Zum Beispiel mit Audiodeskription, Gebärdendolmetscher*innen oder Reiz- und Lärmreduzierung für neurodiverse Menschen. Für das

Publikum gibt es unter anderem auch verschiedene Sitz- und Liegemöglichkeiten. Zudem wollten wir mit «Criptonite» etwas Nachhaltiges initiieren. «Criptonite» bezieht sowohl in der Konzeption wie auch bei der Umsetzung Menschen mit Behinderungen mit ein.

Warum sind so wenige behinderte Menschen in der Kunst und Kultur, insbesondere auf der Bühne, vertreten?

Mühlemann: Der Zugang zu den Kunsthochschulen bleibt behinderten Menschen oft verwehrt. Auch deshalb suchen sie häufig gar nicht erst den Weg in die Branche oder trauen sich eine Bühnenpräsenz nicht zu. Für viele Studiengänge ist die psychische und physische Idealform Voraussetzung, behinderten Menschen wird von gewissen Studiengängen aktiv abgeraten. Die meisten steigen quer ein, auch wir.

Ramirez: Da sehr wenige chronisch kranke oder behinderte Menschen im Kulturbereich sind, gibt es auch wenige Netzwerke oder Empowerment. Wir geben diesen Menschen Tipps und Möglichkeiten mit, um sich auch nach einem Projekt wie «Criptonite» weiterzuentwickeln und auf anderen Bühnen präsent zu sein. Sie lernen zum Beispiel, wie sie ein Dokument verfassen, das die Zugangsvoraussetzungen für eine Organisation

formuliert, damit die gemeinsame Arbeit zugänglicher und barrierefreier wird – auch «Access Rider» genannt.

Was braucht es in struktureller Hinsicht für eine Chancengleichheit in der Kultur?

Mühlemann: Es braucht unbedingt einen Nachteilsausgleich für benachteiligte Studierende an Kunstschulen und in Kulturinstitutionen wie Theatern. Zudem müssen bereits im Kindergarten und in der Schule Zugänge geschaffen werden. Ein Beispiel dazu: In meiner Schulzeit sagte man mir immer, ich sei ja fit im Kopf und solle studieren. In der Theatergruppe spielen konnte ich dann aber nicht, weil es Treppen zur Bühne gab.

Ramirez: Meine Erfahrung diesbezüglich ist ähnlich. Mir wurde zu einer Ausbildung im Büro oder in einer Werkstatt geraten, Kultur oder Kunst waren nie ein Thema.

Wie können Institutionen wie Hochschulen für mehr Inklusion sorgen?

Mühlemann: Als Erstes müssen sie ihre Verantwortung übernehmen – denn es sind ihre Barrieren, die hindern, nicht unsere. Es gibt verschiedene Modelle von Behinderung. Das soziale Modell besagt, dass wir von Barrieren behindert werden, und fordert die Beseitigung physischer und sozialer Barrieren in der

Gesellschaft. Ergo müssten alle Bereiche der Gesellschaft für Personen mit physischen oder psychischen Behinderungen zugänglich gestaltet werden.

Ramirez: Sehr oft wissen Institutionen gar nicht, wie sie sich zugänglich gestalten könnten. Sie denken vielleicht daran, Rampen zu bauen, dann ist es aber auch schon vorbei. Hinzu kommt, dass Inklusion an Ressourcen gebunden ist. Barrierefreiheit kostet: Es braucht zum Beispiel Gebärdensprachedolmetschende, sichtbare Untertitel, spezielle Möbel oder anderes Licht für Neurodiverse. Das sind teilweise hohe Extrakosten.

Viele Hochschulen und Firmen haben genau dafür «Diversity & Gender»Abteilungen.

Ramirez: Klingt schön, doch damit ist es nicht gelöst. Meistens sind diese Fachpersonen selbst nicht betroffen. Und falls doch, stellt sich immer noch die Frage, ob der Betrieb dann auch auf das Feedback der Fachperson reagiert und Änderungen in der Struktur vornimmt.

Erlebt ihr oft, dass Menschen oder auch Institutionen Angst haben, etwas Falsches zu tun in Bezug auf Integration und Inklusion?

Mühlemann: Vermutlich haben viele Menschen Ängste, weil es an Berührungspunkten fehlt. Ich glaube

zudem, dass Behinderungen vielen Menschen Angst machen, weil sie selbst einmal davon betroffen sein könnten – nach einem Unfall zum Beispiel. Das ist anders als zum Beispiel bei Homosexualität. Niemand wird durch einen Unfall homosexuell, das heisst, die Abgrenzung zur eigenen Identität ist einfacher.

Viele Menschen wollen Behinderte unterstützen und meinen es eigentlich gut.

Ramirez: Ich hatte einen Lehrer, der sagte mir immer: «Das Gegenteil von gut ist gut gemeint.» Viele Menschen werden übergriffig, weil sie helfen wollen. Durch meine Behinderung atme ich relativ laut. Immer wieder beginnen mich deshalb fremde Menschen bei Spaziergängen zu stossen. Gut gemeint, aber: Ich brauche diese Hilfe nicht.

Mühlemann: Mir passiert es sehr häufig, dass mich fremde Menschen mit dem Rollstuhl einfach rumstossen, ohne zu fragen. Auch während der Pandemie, als man sich eigentlich nicht näherkommen sollte. Für mich heisst das oft auch: Ich kann nicht selbst entscheiden, was der Grundabstand ist. Mein Einverständnis zählt nicht, auch nicht, dass der Rollstuhl zu meinem Körper gehört. Diese Art von Übergriffigkeiten stützen auch Statistiken, die zeigen: Behinderte

Menschen erfahren mehr sexuelle Belästigung und Übergriffe als nichtbehinderte Menschen.

Das thematisierten Sie auch in Ihrer ersten «Criptonite»-Show. Ebenfalls eine gewisse Schweizer Haltung in Bezug auf Behinderung und Gesundheit – Sie führen dies dem Publikum anhand von Johanna Spyris «Heidi» vor Augen.

Mühlemann: «Heidi» zeigt sehr klar die Ur-Schweizer Grundhaltung gegenüber kranken und behinderten Körpern auf. Klara im Rollstuhl muss in der Geschichte nur genügend frische Alpenluft atmen und reichlich Ziegenmilch trinken, und schon kann sie wieder laufen. Und wenn nicht, so ist es ihr Fehler – das wollten wir kritisieren.

Menschen mit Behinderung werden also einerseits als äusserst verletzlich und schützenswert konstruiert, andererseits werden sie auf ihre Eigenverantwortung zurückgeworfen?

Edwin: Ja, wir werden als schützenswert dargestellt, wenn es darum geht, uns unmündig zu machen. Und andererseits werden wir auf unsere Eigenverantwortung zurückverwiesen, sobald wir mehr Verantwortlichkeit und Unterstützung von der Gesellschaft verlangen.

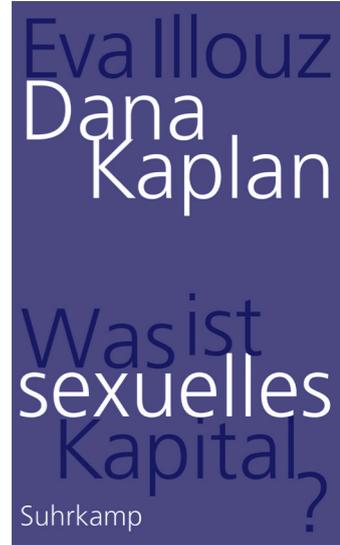
Was ist sexuelles Kapital?

Dana Kaplan und Eva Illouz über Ökonomien des Sexuellen

TEXT: LEA SCHLENKER

«Die Sphäre der Sexualität ist kaum noch von der Sphäre der Produktion zu unterscheiden» – dieses Zitat steht auf dem roten Buchrücken des 2021 im Suhrkamp Verlag erschienenen Buches von Eva Illouz und Dana Kaplan. Der Titel – Was ist sexuelles Kapital? – zieht sich durch das Buch wie ein roter Faden. Dabei wird nicht nur versucht, die genannte Frage zu beantworten und die verschiedenen Formen des sexuellen Kapitals darzulegen, sondern auch zu beschreiben, wie sexuelle Freiheit mit sexuellem Kapital zusammenhängen kann. Die Autorinnen bezeichnen ihr Verständnis vom neoliberalen sexuellen Kapital dabei in Unterscheidung von drei Aspekten, die normalerweise in Zusammenhang mit dem Verhältnis von Sex und Ökonomie verwendet werden: Sex als Mittel im Kampf gegen das Ungleichgewicht der Geschlechter, sexuelle Identitäten als eine Plattform für Identitäts-

politik, und zusätzlich die Monetarisierung der Sexualität. Illouz und Kaplan zeigen auf, wieso der Begriff des Kapitals mit der Sexualität in Verbindung gebracht werden kann. Sie erklären, dass Sexualität immer gesellschaftlichen Kräften unterliegt und sexuelles Kapital somit eine potenzielle Ertragsquelle für zukünftige Gewinne ist. Als mögliche Gewinne werden hier Erträge aus der Sexarbeit oder auch Erfolge auf dem Heiratsmarkt genannt. Sexualität kann zudem ein Mittel sein, um das eigene Selbstwertgefühl zu steigern. Im Buch werden vier Kategorien des sexuellen Kapitals vorgestellt und es wird erläutert, wie diese sowohl im sozialen als auch im ökonomischen Kontext genutzt werden.



Als vier Arten des sexuellen Kapitals definieren die beiden Autorinnen vorgegebenes sexuelles Kapital, sexuelles Kapital als Mehrwert des Körpers, verkörpertes sexuelles Kapital und neoliberales sexuelles Kapital. Das vorgegebene sexuelle Kapital, auch als Keuschheit und Häuslichkeit bezeichnet, beschreibt, wie sich Frauen auf sexueller Ebene zu verhalten haben. Dahinter versteckt sich die Idee einer doppelten Geschlechterideologie: zum einen die Unterscheidung zwischen moralischen und unmoralischen Frauen und die Annahme, dass Frauen von Natur aus keusch und keine besonders leidenschaftlichen Lebewesen seien. Keuschheit als Zeichen von Moral konnte somit von Frauen auf den Heiratsmärkten als Kapital eingesetzt werden. Diese Annahmen entstanden Ende des 18. Jahrhunderts basierend auf der Vermutung, dass Frauen von Natur aus keuscher und Männern daher überlegen seien. Sexuelles Kapital als Mehrwert des Körpers beinhaltet die Arbeitstätigkeiten, bei denen sexuelle Dienstleistungen entlohnt werden, wie beispielsweise Sexarbeit oder Pornografie. Dabei wird erwähnt, dass ebendiese finanzielle Entlohnung zu einer Unterscheidung zwischen «gutem» und «schlechtem» Sex führt – «guter Sex» bezieht sich auf intime Beziehungen, «schlechter Sex»

findet statt, sobald monetäre Anreize im Spiel sind. Laut den Autorinnen wird bei dieser Unterscheidung allerdings oft ignoriert, dass nicht alle Menschen, die sexuelle Dienstleistungen gegen Geld anbieten, einen Mangel an Handlungsfreiheit erleiden, sondern vielerorts selbstbestimmt ihren Tätigkeiten nachgehen. Als dritte Form wird das verkörperte sexuelle Kapital genauer beleuchtet. Diese Form des Kapitals entsteht durch sexuelle Attraktivität und das Ausmass der Begehrtheit auf dem sexuellen Markt. Sex ist gleich Statuswettbewerb, da in unterschiedlichen «sexuellen Feldern», wie beispielsweise in Clubs oder auf Dating-Webseiten, gewisse Menschen erfolgreicher als andere sind, ergo über ein grösseres sexuelles Kapital verfügen. Gemäss den Autorinnen spielt neoliberales sexuelles Kapital hingegen eine wichtige Rolle, wenn es darum geht, auf dem Arbeitsmarkt erfolgreich zu sein. Nebst verschiedenen Eigenschaften, die es braucht, um am Arbeitsmarkt erfolgreich zu sein, spielt auch die Marke der eigenen Person eine essenzielle Rolle. In der New Economy würden Privatsphäre und Öffentlichkeit zunehmend miteinander verbunden und die arbeitnehmende Person tritt nicht nur als Person, sondern auch als eigene Marke auf. Das hat zur Folge, dass gutes Aussehen

auf dem Arbeitsmarkt ein nicht zu unterschätzendes Plus ist. Sexuelles Kapital kann somit eine Rolle spielen, indem attraktive Menschen über ein höheres Selbstvertrauen verfügen und somit selbstbewusster auftreten. Ein anderer Aspekt betrifft die These, dass Sex mit der Arbeitszufriedenheit zusammenhängt.

Viele der erwähnten Punkte und Argumentationsketten können in Zusammenhang mit dem sogenannten «Choice-Feminismus» gedeutet werden. Dieses Thema erfreut sich auch heute noch einer grossen Aktualität. Die Diskussion um den «Choice-Feminismus» – den Grundsatzgedanken, dass jede selbstbestimmte Entscheidung einer Frau feministisch ist, da selbst getroffen – ist nämlich gegenwärtig wieder in vollem Gange. Das liegt nicht zuletzt daran, dass mit dem neu erschienenen Buch «My Body» von Emily Ratajkowski eine Menge an Gesprächsstoff zu diesem Thema entstanden ist. Auch dort wird der Zusammenhang zwischen dem Körper und dem damit erwirtschafteten Kapital thematisiert. Ratajkowski, ein US-amerikanisches Model, Schauspielerin, Aktivistin und Unternehmerin, beschreibt in ihren autobiografischen Essays ihre Erfahrungen mit freizügigen Fotoshootings und dem Gedanken, wie sehr eine Frau sich in einer «Sex sells»-Umgebung noch als selbst-

bestimmte Feministin wahrnehmen kann. Dabei stellt sie aber gleich zu Beginn klar, keine abschliessende Lösung für die Problematik bieten zu können. Diesen Anspruch haben auch Illouz und Kaplan nicht, wie im Fazit ersichtlich wird. Sie greifen zum Schluss noch auf, dass die Sexindustrie vornehmlich einen Teil zur Unterwerfung gewisser Frauen beigetragen hat. Allerdings erwähnen sie auch, dass Sex für «Freiheit, Selbstverwirklichung, Ermächtigung und Kreativität» steht. Somit lässt sich auch als Leser*in nicht so schnell eine eindeutige Meinung zu dem Thema finden. Aber vermutlich hat das Buch auch gar nicht den Anspruch, dieses komplexe Thema in reine Schwarz-Weiss-Kategorien zu unterteilen. Das Buch ist zweifellos die Lektüre wert, selbst wenn bisher persönlich – unfreiwillig oder freiwillig – ein Bogen um dieses Thema gemacht wurde. Somit eignet sich der Text sowohl als Einstiegs- als auch als weiterführende Lektüre.



Barbara Duden Körper als Gegenstand der Geisteswissenschaften

TEXT: LENA FLÜHMANN

Barbara Duden, geb. 1942, ist deutsche Historikerin und Geschlechterforscherin und eine wichtige Persönlichkeit für den feministischen Körperdiskurs. 1987 erschien ihre viel beachtete Dissertation *Geschichte unter der Haut*. Gegenstand der Studie waren die umfangreichen Patientinnen-Dokumentationen des deutschen Arztes Johann Storch aus dem frühen 18. Jahrhundert. Es gelang Duden, anhand der Aussagen der Patientinnen aufzuzeigen, inwiefern das reale Erleben des eigenen Körpers historisch vorgegeben ist. Die barocken Frauen, die in Storchs Akten auftreten, können laut Duden ihren Körper nur mit dem Wissen beschreiben und erleben, das zu ihrer Lebzeit diskursiv zur Verfügung steht. Als Erste im deutschsprachigen Raum schaffte sie es, den Körper als Gegenstand geisteswis-

senschaftlicher Auseinandersetzungen zu etablieren. Damit lieferte sie wichtige Argumente in der Debatte über weibliche Selbstbestimmung und Sexualität.

Obwohl Barbara Duden von vielen als Pionierin der Körpergeschichte gehuldigt wird, wurden ihre Positionen im Zuge der dritten feministischen Welle auch kontrovers diskutiert. Insbesondere der Text «Die Frau ohne Unterleib» aus dem Jahr 1993, welcher der damals viel beachteten Schrift *Gender Trouble* von Judith Butler eine Entkörperungspolitik vorwarf, stiess auf Kritik bei jüngeren Wissenschaftler*innen.

Neben der Veröffentlichung zahlreicher Schriften war Barbara Duden Mitbegründerin der feministischen Zeitschrift *Courage* und wirkte bei der ersten Sommeruniversität der Frauen in West-Berlin mit. Duden war Professorin an der Leibniz Universität Hannover. Sie lehrte zudem an diversen Hochschulen in den USA.



Zeitschrift «Frauenfragen» 2022: Junge Frauen*

Was beschäftigt junge Frauen in der Schweiz? Warum sind ihnen Feminismus, Klima, Gewaltbekämpfung, Black Lives Matter, sexuelle Gesundheit, Queer Rights oder Care wichtig?

- Interviews und Porträts von jungen Aktivistinnen
- Illustrationen von zwei jungen Künstlerinnen
- Generationengespräch: Nina Kunz und Elisabeth Joris
- Literaturstudie: Daten und Fakten zu jungen Frauen in der Schweiz



Jetzt kostenlos bestellen:
www.frauenkommission.ch

Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Eidgenössische Kommission für Frauenfragen EKF
Commission fédérale pour les questions féminines CFQF
Commissione federale per le questioni femminili CFQF

WIDERSPRUCH

Beiträge zu sozialistischer Politik

77

Geld. Macht. Politik

Seit 2009 ist Geld schrankenlos verfügbar. Dass staatliche Interventionen nicht zwingend Schulden aufhäufen, zeigt die Modern Monetary Theory. Entscheidend bleibt, worin investiert wird und wer darüber entscheidet.



Die verheerendste Monogamie von Wohlstand durch Sparen ist so den Covid-19-Krisen im Westen gemessen, erstmals seit der Bankenkrise 2008 Bares Geld unkompliziert und in reinen Mengen. Das ist ein radikales Instrumentarium nicht zwingend Schulden aufzulösen, die wieder eingestrichelt werden müssen, trotz einer die Modern Monetary Theory. Entscheidend für die Zukunft bleibt dabei, in was investiert wird und wer darüber entscheidet.

224 Seiten, Broschur
ISBN 978-3-85869-937-4

Einzelheft Fr. 25.–
Jahresabonnement (2 Hefte) Fr. 40.–
Förderabonnement (2 Hefte) Fr. 150.–
GönnerInnen mindestens Fr. 500.–
pro Jahr
PC 80-56062-5

widerspruch.ch



Call for Papers FemInfo 61

Genre et médecine

Dans la médecine et la recherche technologique le genre biologique et socioculturel est fréquemment négligé et les différences liées au genre ignorées – ou exagérées. Le corps cis-masculin et les comportements à connotation masculine occupent une place centrale dans le champ d'étude et de développement de l'être humain. Comment ce biais se répercute-t-il sur les corps féminins, intersexes et transgenres sous-représentés et sur leur fonctionnement dans la société ? Quels sont les efforts déployés pour surmonter cette discrimination et comment faut-il appréhender les risques d'une binarisation accrue des genres ?

Nous nous réjouissons de recevoir des textes issus de ta recherche, tes études et de ton activisme.

Envoie-nous tes idées de contribution d'ici le 16 mai : info@femwiss.ch. Les contributions comprennent en moyenne 3'200 à 8'500 signes, espaces inclus.

Fin de la rédaction : 1er juin 2022.

Call for Papers FemInfo 61

Geschlecht und Medizin

Das biologische und soziokulturelle Geschlecht wird in der Medizin und in der technologischen Forschung häufig vernachlässigt und geschlechtsspezifische Unterschiede ignoriert – oder auch überbetont. Der cis-männliche Körper und männlich konnotierte Verhaltensweisen stehen im Fokus des Untersuchungs- und Entwicklungsfelds Mensch. Welche Auswirkungen hat dieser Bias auf unterrepräsentierte weibliche, inter- und transgeschlechtliche Körper und deren Funktionieren in der Gesellschaft? Welche Bestrebungen gibt es, diese Diskriminierung zu überwinden und wie wird dabei mit der Gefahr einer verstärkten Binarisierung der Geschlechter umgegangen?

Wir freuen uns über Texte aus Forschung, Studium und Aktivismus.

Schicke uns deine Idee bis zum 16. Mai an info@femwiss.ch. Beiträge umfassen 3'200 bis 8'500 Zeichen inkl. Leerzeichen.

Redaktionsschluss: 1. Juni 2022.

**Beitritt zum Verein Feministische Wissenschaften Schweiz
Adhésion à l'Association suisse Femmes Féminisme Recherche**

Ich möchte Mitglied werden • Je souhaite devenir membre

Jahresbeitrag • Cotisation annuelle

In Ausbildung, erwerbslos, pensioniert	CHF 45.–	Name • Nom
En formation, sans revenu, retraité-e-x-s	CHF 45.–	
Teilzeitverdienend	CHF 85.–	Vorname • Prénom
Travail à temps partiel	CHF 85.–	
		Strasse • Rue
Vollzeitverdienend	CHF 125.–	
Travail à plein temps	CHF 125.–	PLZ, Ort • CP, lieu
Kollektivmitglied	CHF 155.–	Tel. • Tél.
Membre collectif	CHF 155.–	
		E-Mail • e-mail
Gönner*in	CHF 205.–	
Membre de soutien	CHF 205.–	Sprache • Langue

Ich möchte das FemInfo abonnieren

(Für Mitglieder im Jahresbeitrag inbegriffen)

CHF 50.–

Datum, Unterschrift • Date, Signature

Je souhaite m'abonner à FemInfo

(Gratuit pour les membres)

CHF 50.–

Einsenden an • Envoyer à

Verein Feministische Wissenschaft Schweiz, Postfach, 3001 Bern

