

Kerstin Stakemeier

Entgrenzter Formalismus

Verfahren einer antimodernen Ästhetik

3. Gegen die Freiheit: antisoziale ästhetische Praxis

Das Begehren der Wunden. Am Ende der Arbeit.

»*Georges Bataille*: [...] Was das Begehren in dem fleischlichen Wesen anzieht, ist nicht unmittelbar das Wesen, es ist seine Wunde: es ist ein Punkt des Berstens in der Integrität des Körpers, [...] eine Wunde, die die Integrität aufs Spiel setzt, ihr Bersten, das nicht tötet aber entweicht. [...]

Pierre Klossowski: [...] für Bataille nicht schuldig zu sein ist wirklich überhaupt nicht zu sein. Schuldig zu sein oder nicht zu sein, das ist die Frage, denn sein ohne Schuld ist für Bataille sich nicht verausgaben, es ist nicht fähig sein, sich zu verausgaben [...]

Jean-Paul Sartre: Was mir sofort auffiel, ist, dass Sie sagen, dass da ein Jenseits des Seins ist, das Nichts. Aber Sie sind es, der es so tauft [...]

Georges Bataille: Ich trage das Nichts mit mir als Negation.«¹

Den ersten Satz in Anja Kirschners (*1977, München) Film *Moderation* (2016) spricht dessen Hauptfigur, die Regisseurin May: »I just want to see what's possible with the genre.«² Das Genre, von dem sie spricht, ist *Horror*, und im Laufe des zweieinhalbstündigen Films zeigt sich mehr und mehr, dass dieser Horror nicht auf ein ästhetisches Medium verpflichtbar ist, sondern um sich greift. Mehr noch, es zeigt sich letztlich in allem von der Regisseurin in ihrer Suche in den Blick Genommenen, dass das Genre Horror in ihm immer bereits tief verwurzelt ist, es steckt in jeder sie umgebenden Person, ist in sie selbst eingebettet. Die Entstehung des Horrorfilms in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts als Studie derjenigen allgegenwärtigen Zwangsformen moderner Subjektivitäten, die die Psychoanalyse gerade begonnen hatte aufzufalten, eben das frühe Medium der Massenkunst, das zeitgleich mit ihr entstanden war,³ kehrt bei Kirschner im beginnenden 21. Jahrhundert als allseitig manifeste Pathologie eines entgrenzten Lebens zurück.

Die Wunde, die nach Bataille den Anlass für das Begehren gibt, die diesem einen Einstieg, einen Zugriff eröffnet und in der er den Einsatz einer Erotik im Jenseits der Arbeit, im Jenseits der reproduktiven Zurichtung der Körper als Arbeits-Form ausmacht, sie wird bei Kirschner Synonym mit der Individuierung ihrer Charaktere. Das Begehren kann beginnen. Von diesem ist der Film im Übermaß durchzogen. Jede der in ihm auftretenden Personen wird bewegt von Begehren, einem ihr eigenen oder einem ihr zugeeigneten. Kirschner zeigt ein Leben, das immer bereits seinem Horror nachgeordnet ist, das immer bereits an dessen Grenzen existiert und von diesen aus immer wieder in ihn abzurutschen droht. Es geht, in Klossowskis Worten, um ein Leben in Schuld, in der Schuld am Gegenüber, die das eigene Begehren dokumentiert. Eine Schuld, die nicht im Horizont möglicher Unschuld existiert. Das Begehren im Jenseits der Arbeit begehrt notwendig ein *Bersten* im Gegenüber.

May plant einen Horrorfilm; Drehbuchautorin, Produzent_innen, Crew und Schauspieler_innen sind verteilt über Athen, Kairo, Rom und Los Angeles. Griechenland, Ägypten und Italien bilden die Szenerie von *Moderation*. Sie scheitert. Weder das Drehbuch noch die Schauspieler_innen, noch die Drehorte lassen sich letztlich in eine gemeinsame Form bringen. Was ihnen gemein ist, was sie teilen, ist die Degeneration ihrer sozialen Form, ihre (mühsam) am Rande des je eigenen Horrors aufrechterhaltene Existenz. Batailles Szenerie des Begehrens hat in *Moderation* seinen transgressiven Status eingebüßt, die Arbeit in seinem Gegenüber hat ihre Form verloren, sie lässt sich nicht mehr stabilisieren. In ihren Resten orientieren sich bei Kirschner die Begehren als Restbestände moderner Subjektivitäten im Abdriften ihrer Reproduktionsnormen. Die Grenze ist verschwommen.

Die Kommunikation zwischen den auftretenden Charakteren organisiert sich wesentlich anhand der sie isolierenden Wunden, deren Isolation Ausgangspunkt und Verlaufsform ihrer Rollen ist. Die Realisierung funktionaler Verbindungen scheitert. Die vormalig ordnende Teleologie der modernen Gesellschaft, ihre Annahme eines fortgesetzten Fortschritts, einer linearen Entwicklung, die zwar Brüche kennt, aber in ihnen immer erkennbar bleibt, bietet in *Moderation* in ihren ortsspezifischen Degenerationsformen den szenischen Rahmen einer sich ausweitenden ästhetischen *Atheologie*. Eine Dekomposition der theologischen Struktur, die deren Zentrum entleert, und doch, wie bereits im ersten Kapitel zitiert, feststellt, dass »wenn man [sie] [...] beseitigt [...] trotzdem etwas, ein leerer Platz«⁴ bleibt. Die sakrale Form lebt fort. In *Moderation* wird dieser leere Platz nicht mehr von der kapitalistischen Wertform zusammengehalten, sondern deren allseitiger Entgrenzung in den Subjekten nachgespürt.

Batailles Identifikation des Begehrens als Aussicht auf die Wunde in jedem/r Einzelnen stammt aus seinen Thesen über die Sünde, die er am 5. März 1944 bei Marcel Moré vorstellte, und an deren öffentlicher Diskussion dort u.a. Maurice Blanchot, Simone de Beauvoir, Albert Camus, Jean Hyppolite, Pierre Klossowski, Michel Leiris, Maurice Merleau-Ponty, Jean Paulhan und Jean-Paul Sartre beteiligt waren. Bataille insistiert in ihnen nochmals darauf, dass die Gegenwart wesentlich sakrale Ordnung sei. Und das nicht in einer Verteidigung des Christentums, sondern als Forderung nach der unausgesetzten Fortsetzung seiner Entweihung. Wenige Jahre später beendet Bataille einen Ausschnitt aus dem erst nach seinem Tod veröffentlichten *L'histoire de l'eroticisme*, der seine ökonomische Theorie aus *Le Part Maudite*⁵ erweitern sollte, mit den Worten:

»Als Ganzes genommen ist das Tierleben [...] das Modell eines Lebens ohne Geschichte. Und das profane Leben ist dessen Erweiterung in dem Sinne, dass es nichts über zerstörerische und gewalttätige Veränderungen weiß: wenn solche Veränderungen über es kommen, treffen sie es von außen. Wenn ich jetzt zu einer charakteristischen Bewegung von Stoß und Gegenstoß, Ebbe und Flut zurückkehre, wird die Einheit im gewalttätigen Aufruhr des Verbots und Transgression evident; es ist die Einheit der heiligen Welt, die der ruhigen Gleichmäßigkeit der profanen Welt gegenüber steht.«⁶

Diese Entprofanisierung ist das Vorspiel zu Batailles Begehren, und sie ist es auch, die bei Kirschner die Ansätze des Lebens in der Gegenwart des Horrors bestimmt. Bataille zwingt dem Profanen seine inhärente Sakralisierung auf und macht seine ruhige Regelmäßigkeit als theologische Zwangsordnung sichtbar. Bataille erzwingt die *Atheologie* der Wunden. In Kirschners Film bricht diese Unterscheidung zwischen sakraler und profaner Welt

ein. Letztere hat ihre ruhige Regelmäßigkeit verloren, sie ist atheologisch geworden, ihre entleerte Sakralität lässt sie durch eine sich entgrenzende Gegenwart treiben. In einem Vortrag, betitelt *Wasted Temporalities, Contaminated Subjects*, zitierte Kirschner zum Status der Figuren in *Moderation* den britischen Psychoanalytiker Donald Winnicott: »[D]ie klinische Angst vor dem Zusammenbruch ist die Angst vor dem Zusammenbruch, der bereits erfahren wurde [...] es gibt Momente [...] in denen einem Patienten gesagt werden muss, dass der Zusammenbruch, die Angst vor dem sein oder ihr Leben zerstört, *bereits stattgefunden hat*.«⁷ Zur Zeit der *Geheimgesellschaft Acéphale* in den späten 1930ern hatte Bataille noch argumentiert, dass der Tod den »fundamentalen Gegenstand der gemeinschaftlichen Tätigkeit« bestimme, dass er ihre absolute Grenze sei. In Kirschners *Moderation*, einer Welt, deren Begehren sakrale Formen annehmen müssen, weil sie sich in einer Profanität begegnen, deren Entgrenzung sie teilen, ist auch der Tod zu einer allgegenwärtigen Akzidenz herabgesunken. Im Gegensatz zum klassischen Horrorfilm ist, was hier droht, nicht der Tod, sondern die uneinholbare Isolation, der Tod der Gesellschaft inmitten der Gesellschaft. Über weite Strecken des Films ist bei einigen Charakteren immer wieder unklar, ob sie starben oder nicht. Sie sind einfach abwesend, vielleicht immer.

Im Angesicht der Realisierung, dass der Horror, die Katastrophe, der Zusammenbruch, dass die Wunden immer bereits vorgängig sind, in der Individuation der Einzelnen ebenso wie in deren Gemeinschaft, stellt Horror keinen Höhepunkt mehr dar, sondern eine allgegenwärtige Degenerationsform. Die Isolation, der die Charaktere und Szenerien in der ursächlichen Entgrenzung ihrer Gegenwart ausgesetzt sind, verliert ihren benennbaren Ursprung mehr und mehr. Ihre Entfremdung ist nicht länger eine der Arbeits-Formen. Kirschners Gemeinschaft verbindet ein nur mehr fiktionaler Raum, ein geteilter Horror,⁸ und es ist der jeweilige Ausgangspunkt dieses Horrors, die Wunde allein, die ihren Individuationen einen räumlichen und zeitlichen Rahmen gibt.

Zum Ende des Films reist die Regisseurin May nach Rom, um dort den (real existierenden) Schauspieler Giovanni Lombardo Radice zu treffen, sowie die Figur Angelica Angelico, eine prospektive Drehbuchautorin. Schon beim vorherigen Treffen mit der (real existierenden) Schauspielerin Michele Valley in Athen verläuft sich Mays Spur vollends in der Szenerie ihres Gegenübers. Das Auftauchen realer Personen im Film, ihre Erzählungen der (Horror)Filme, in denen sie in den 1980ern Rollen übernahmen, lässt sich nicht mehr in Mays Narration einfügen, ihre Lebensansätze erscheinen zu konkret, zu klar an die Bestimmtheit ihrer vergangenen Rollen gekoppelt, als dass May ihnen eine neue, eine gegenwärtige Rolle für sie zuweisen könnte. Valley und Radice zerstören letztlich Mays Versuch, den

Film von sich zu trennen, *ihm*, statt sich selbst, eine fiktionale Form zuweisen zu können und damit sich anhand von ihm zu realisieren, endgültig. Indem Kirschner die Rolle der May aus eben derjenigen Gegenwart heraus entwickelt, die Valley und Radice fiktionalisieren, wird May (auch sich selbst) fiktiv. Am Ende des Films fährt sie von ihrem nurmehr fiktionalen Treffen mit Angelica Angelico am morgendlichen Strand vor Rom in einem Taxi weg, doch es gibt keinen Ort mehr, an den sie fahren könnte, keinen Ort, an den ihr Charakter anschließen könnte.

Hier gibt es keine denkbare Zukunft, einzig eine narrative Vergangenheit, anhand derer die Gegenwart real zu erscheinen vermag. Kirschner führt alle Charaktere um May herum ein, verbindet sie als ortsgebundene Erscheinungen mit je eigenen Narrationen, statt sie als Handlungsträger_innen *für* May zu vertiefen. Die Kommunikation der unterschiedlichen Figuren besteht meist in eben diesen Geschichten, die May erzählt werden und deren letztlich dysfunktionale Verbindungen keine synthetischen Formen herzustellen vermögen. May gewinnt kein Leben, denn ihre Katastrophe ist die Gegenwart des Films im Film, der nicht an Umrissen gewinnt, sondern immer unbegrenzbarer wird. *Er* ist der Horror, dessen Entfaltung wir mitverfolgen, die Unmöglichkeit, eine von sich getrennte Narration zu autorisieren, die Unmöglichkeit, eine profane Form im Gegenüber einer vollends sich entleerenden sakralisierten Welt auszumachen. Das Begehren der Wunden bleibt ihre einzig strukturgebende Form, doch deren scheiternde Profanisierung trennt die Charaktere letztlich unüberbrückbar voneinander. Einige Szenen in Kirschners Film stammen aus Mays Film, die Schauspielerin Valley tritt in ihnen hier in einer Rolle auf. Doch auch in diesen Szenen mischt sich Valleys eigene Narration mit der von May als Handlung des Films im Film vorgegebenen. Kirschner isoliert Formen allseitig dysfunktional gewordener Lebensmomente als ästhetische Exemplare, die Charaktere werden in ihren Lebensweisen zu Fallbeispielen unterschiedlicher Formen des Horrors, der Entgrenzung, der Katastrophe. Keine Szene wird narrativ aufgelöst, alle treiben gemeinsam in ihrer eigenen Gegenwart, verkettet durch Computer und Smartphones als bild- und tongebende Medien, die die Verbindung der unterschiedlichen Schauplätze herstellen – mit Skype als Ort geteilter Gegenwart, und dessen Klingelton als wesentlicher Rhythmisierung der Charaktere. Zwischen ihnen ersetzen narrative Rahmen die Kommunikation komplett – wie etwa die Geschichte, die May in einer Szene von einer Seherin erzählt wird und die das Leben als Sog am Rande eines marodierenden Desasters beschreibt, die symptomatisch für alle Charaktere des Films erscheint, während der metanarrative Rahmen des Filmes, die unmögliche Realisierung des Horrorfilms, gleichzeitig so allgegenwärtig und lediglich latent ist, das die Zuschauer_in noch die Linearität des Schei-



Abb. 37, Abb. 38: Anja Kirschner, *Moderation*, 2016, HD Video, 149min, Produktionsaufnahme

terns verweigert wird. Stattdessen wird dieser Verlauf des Scheiterns immer wieder aus Mays Zugriff herausgeführt. Während den Zuschauer_innen mit Valley und Radice ästhetisch schlüssige Identifikationsfiguren angeboten werden, die ihre vollständige Isolation, ihre vollständige Entgrenzung durch ihre Verbindungen zu den Rollen ihrer Vergangenheit abhalten können, kann May sich in deren Gegenwart, in ihrer fiktionalisiert eingedämmten Katastrophe nicht orientieren. Fiktionales wird zur einzigen Stütze des Realen. Valley erklärt ihre Wahrnehmung des Jetzt als Realisierung (und versuchte Auflösung) von Nikos Nikolaidis Film *Morning Patrol* (1987), dessen Hauptrolle sie spielte. Ihre von Kirschner en detail abgefilmte Wohnung rahmt dies als ein Stillleben aus dem Horror geretteter (sakraler) Objekte. Radices Erzählung wuchert um die nie gänzlich realisierte Distanzierung von seiner durch Antonio Margheritis *Cannibal Apocalypse* (1980) entstandene ikonische Rolle als Horrorcharakter. Nur die Virtualität des vergangenen Horrors kann die Realität seiner Gegenwart abhalten – und eine Tanzszene, eine Choreografie, von deren allmorgendlicher Wiederholung Radice berichtet und die er vorführt, stabilisiert seine ästhetische Form auch in der Gegenwart zur Rolle. Sie ist in *Moderation* untermalt von der von Klaus Nomi gesungenen Arie des *Cold Genius* aus Henry Purcells *King Arthur* (1691).

Hier verbirgt sich die drastischste Konsequenz aus Kirschners *Moderation*: in der Unmöglichkeit einer aktuellen Autorisierung des eigenen Lebens verlässt die profane Möglichkeit moderner Autonomie die Szenerie. Nur dort lassen sich funktionale Verbindungen herstellen, wo diese sich durch einen Rekurs auf vergangene Zusammenbrüche stabilisieren können. Fehlen diese, muss die Individuation, wie in Mays Fall, ziellos bleiben. Die Wunde als Lebensraum. Das Reale als Fiktion. Doch bei allem Horror einer nicht mehr (re)produktiven Aussicht auf den Zusammenhang der Gegenwart kennt Kirschners Film keinen Defaitismus. So erklärte die Künstlerin im Gespräch, dass es weniger die politischen und ökonomischen Krisenszena-

rien all ihrer Drehorte waren, die – obwohl ursächlich für ihr Projekt – ihre filmische Wahrnehmung leiteten, als eher eine alles in sich einnehmende Vorstellung von *Waste* – von Abfall –, dessen Definition als »etwas, das nicht mehr für seinen ursprünglichen Zweck verwendbar ist«, sich zum Zentrum ihres Formverständnisses entwickelte. Kirschner eröffnet in *Moderation* eine entgrenzte, katastrophische Vorstellung von Form: in seiner Handlung, seiner Struktur, seinen Produktionsbedingungen und Schauplätzen greift die Katastrophisierung der Gegenwart auf die Kunst über, da die Fiktionalisierung der Realität die ästhetische Praxis als innere Notwendigkeit der Individuierung zu enthalten begonnen hat. Was *Moderation* zeigt, ist eine entgrenzende Fiktionalisierung des Lebens, eine Entgrenzung seiner modernen Parameter, in deren Abfall May keine Möglichkeit zur Selbstrealisierung hat.

Es ist hier nicht die Kunst, die versucht, ins Leben zu gelangen. Was wir sehen, ist keine ästhetische Arbeitsform. Es ist das Leben, das unaufhaltsam in die Kunst hinübergleitet, seine Differenz zu ihr überall dort zu verdecken beginnt, wo es gilt, aus einer immer bereits realisierten Katastrophe das seiner Verwirklichung enthobene Leben herauszuschälen. Darin gleichen sich noch Kirschners Horror und Imhofs Gesamtkunstwerk: Beiden gleitet das Leben in die Kunst, nicht als vitalistische Euphorie, sondern als verminter Gefahrenkörper. Hier geht es nicht um die Entgrenzung einer vertagten Möglichkeit in die gegenwärtige Realität, sondern um die Grenzziehungen einer in ihrer atheologischen Fiktionalität verabsolutierten Realität. In der Fiktionalisierung der Realität als einer letztlich katastrophischen Infrastruktur, im fortgesetzten Scheitern des kapitalistisch eingeübten modernen Funktionalismus, eröffnen sich dessen Horror, dessen Katastrophen, dessen Zusammenbrüche als einzige verbleibende Orientierungspunkte einer nur in ihren gewalttätig herrschenden Normierungen des menschlichen Lebens und dessen wiederkehrenden politischen Archaismen der Moderne noch als modern erkennbaren Existenzweise der Menschen.

Wenn Gorsen 1966 mit Henri Bergson dem Kunstwerk bescheinigt, dass »es in absoluter Hoffnung sich verwirklicht, gewissermaßen als ein Werden, ohne geworden zu sein, das Abschlußhafte und Vergewaltigende der Erkenntnis in einem Möglichen, Unvorhersehbaren, Unsystematischen in der Schweben zu halten versteht« und so »zum Modellfall der philosophischen Intuition [wird], sein Urheber, der Künstler, zum »révélateur de la vie«⁹ wird, so scheint diese Charakterisierung heute auch im Hinblick auf Kirschners Film in absurder Weise unabwegig. Nur was hier offenbart wird, hat sich verschoben: das aus der katastrophisierten Moderne aufsteigende Leben reißt ihr eingeplantes Anderes, die künstlerische Erscheinung, mit sich und entgrenzt sich in die eigene Katastrophe. Das gibt Bergsons Hoffnung ein neues *Leben*: Seine Offenbarung steht, wo sie sich als Unschuld

imaginiert, in der akuten Gefahr, Halluzination zu werden oder bloßer Brutalismus. Bloch kritisierte sie bereits in *Das Prinzip Hoffnung* 1954 als »metaphysische Vitalitätstheorie«, gefangen in der »Starre einer immergleichen Überraschung«,¹⁰ und Gorsen selbst merkt an, dass Bergsons »traumartig introvertierter Erlebnisstrom« letztlich der Breton'schen »automatisme psychique« – entgegen Bretons ausdrücklicher Abwehr – nicht unähnlich sei.¹¹ Dass Letzterer Sigmund Freud und nicht Bergson heranziehe, sei inhaltlich von ihm nie überzeugend argumentiert worden – und in Anbetracht von Bretons vitalistischem Unterton letztlich auch überraschend. Bergsons »Bewusstseinsstrom« wurde kapitalistisch rhythmisiert starr, weil dessen Voraussetzungslosigkeit die reale kapitalistische Vorausgesetztheit nicht brechen konnte. Hat die Atheologie der Gegenwart heute auch selbst in der bürgerlichen Erfahrung begonnen Fuß zu fassen, so war schon die Etablierung und Veranstaltung dieser bürgerlichen Lebens-Form in ihrer Kapitalisierung historisch an die Katastrophisierung derer gebunden, deren Individuationen in der »primitiven Akkumulation« der modernen *Freiheit* die Subjektform abgesprochen wurde. Die Phänomenologie setzte das moderne Subjekt voraus, welches sie zu Fall brachte, und ihre vitalistische Suche nach den Freiheitsformen des Lebens im Jenseits seiner Veranstaltungen scheiterte so in zweierlei Hinsicht:

Die gesuchten Freiheitsformen des Lebens sind, wie Gorsen es nachvollzog, in ihrem endlichen menschlichen Horizont nur als Devianzformen einer sich in ihnen und um sie schließenden kapitalistischen Temporalität, also nur in ihren zutiefst modernen Verkörperungen, mehr als eine bloße Abstraktion vom realen Leben: Der Vitalismus ist letztlich einer des Kapitals. Aber sie scheiterte darüber hinaus – und letztlich *davor* – auch darin, dass dieser Vitalismus als seine Basis bereits von der Affirmation eines *Lebens* ausging, dessen universalistisch imaginierte Form bereits zutiefst modern war und auf dem radikalen Ausschluss derer basierte, die in seiner »primitiven Akkumulation« enteignet wurden.

Ausgenommen waren aus dieser heute katastrophischen Freiheit die, deren unterbrochene Entwicklung den bürgerlichen Bildungsroman säumte, die ihre Sittlichkeit nicht an ihren Folgen ausrichteten, die, deren Theologie nicht christlich sakralisiert war, deren Denken zu Aber-Glaube wurde, schließlich die Frauen, deren Existenz erst spät im Jenseits der Natur institutionalisiert wurde – und fundamental eben die, die als *Sklaven*, als *Schwarze*, als Jenseits der Aufklärung identifiziert wurden. Ihre Entfernung aus dem Horizont der Freiheit markiert in der mit dem Ende des Mittelalters ansetzenden systematischen modernen Versklavung einen Ursprung und Grund der Moderne und der aus ihr aufsteigenden Lebens-Formen: Saidiya V. Hartman zitiert in diesem Zusammenhang Friedrich Nietzsche: »Die stolze Rea-

lisierung des außergewöhnlichen Privilegs der Verantwortung, das Bewusstsein ihrer seltenen Freiheit und Macht über sich selbst und sein Schicksal, ist in ihn bis in die Tiefe eingedrungen und wurde zu seinem dominanten Instinkt: was wird er seinen dominanten Instinkt nennen, wenn wir annehmen, dass er ein Wort für ihn braucht? Kein Zweifel, der souveräne Mensch nennt dies sein Bewusstsein.«¹² Hiervon grenzt Hartman die »verschuldete Knechtschaft« der Sklaven ab, die ihr Leben dem sie versklavenden Bewusstsein eines Anderen *schulden*, statt es aus dem Selbstbesitz ableiten zu können, eine ursächliche Verschuldung des Bewusstseins, ein Jenseits der Phänomenologie; und damit auch ein Jenseits der Arbeit, das diese brach. Ein Leben als Gegenstand »primitiver Akkumulation«.

Never again will I say, *‘I am this, I am that’* (1)

Once *‘one can no longer be used for their original purpose’*, once the trajectory of the modern subject (goals, progress, must not break down!) is undone in the double-take of: *‘the breakdown you fear has already taken place’* and: *‘there was never a coherent world in the first place’* (2) an expanded form of life plus non-life may emerge (there are other and better ways; and the danger that this fails under the conditions described).

***Moderation* is about such a becoming-undone-becoming. Moods, materials and bodies combine with spectres, electronic devices and landscapes into singular, shifting and non-totalising formations irriducable to human subjectivities. Characters, props and locations (cosmopolitan interiors, deserts, pastures at the edge of the city, toxic industrial sites) exist equally and inseparably. Everything is horribly alive and everything is animated by something else that is also it. It is not subjects that perceive but »perceptions from which subject positions are formed« (3) or rather – as in horror – deformed.**

An Oracle speaks in quotes entirely lifted from other texts. She speaks of »a feeling of violent, almost vertiginous, happiness« provoked in her by not letting go of a teeming crowd, whilst simultaneously not allowing herself to be drawn »into the centre of the fray« and thus annihilated. (4) The title, *Moderation*, already refers to maintaining that tension, shifting amongst cross-contaminating matters, affects and percepts, reigning in both excess and depletion.

There is only the thinnest veneer of a narrative progression from A to B, and only in order to be all the more thoroughly undone: during a Skype call the feedback noise in the line and the barking of a dog combine with the dialogue to form an outré eloquent enunciation.

This distribution *doesn't* mean that there is no irreversibility, it doesn't mean becoming disembodied or transubstantiated, the damagable and inscribed body remains that from which politics are made and from which is loved, because it is also the site where love and horror are registered as real.

»Why can't I just love?« asks Kathy Acker's *Don Quixote*.

»Because every verb to be realized needs its object. Otherwise, having nothing to see, it can't see itself or be. [...] This, she thought, is why I've got a body. That's why I'm having an abortion. So I can love.« (5)

Giovanni dances to a Giallo-style adaptation of Purcell's *Cold Song* in which the Cold Genius, woken up by Cupid, demands: »Let me, let me, let me freeze again to death!«

As the everlasting ice melts (here and now) even death is revealed as an unstable state. Other modalities of being assert themselves: after the breakdown.

Anja Kirschner

- 1 Georges Bataille, *The Unfinished System of Nonknowledge*, Stuart Kendell (Hg.), Minneapolis, 2001, darin: »Discussion on Sin«, S. 29, 40, 52.
- 2 Anja Kirschner, *Moderation*, 2016, 149 min, Format: DCP / HD Video.
- 3 Mark Jancovich (Hg.), *Horror, The Film Reader*, London, 2001.
- 4 Georges Batailles, *Die Aufgabe des Geistes. Gespräche und Interviews 1948–1961*, Rita Bischof (Hg.), Berlin, 2012, S. 135.
- 5 Vgl. Georges Bataille, *Die Aufhebung der Ökonomie, (Der Begriff der Verausgabung, Der verfemte Teil, Kommunismus und Stalinismus)*, a.d. Franz. von Gerd Bergfleth (Orig.: *La Part Maudite* 1948), München, 1975.
- 6 Fred Botting (Hg.), *Bataille Reader*, darin: »The History of Eroticism« (*L'Erotisme* 1957), übers. von Robert Hurley, London, S. 248.
- 7 Anja Kirschner, »Wasted Temporalities. Contaminated Subject«, Vortrag im Museum Brandhorst München, bei der von Tonio Kröner und Tanja Widmann organisierten Tagung Post-apokalyptischer Realismus am 17.03.2017.
- 8 Roger Caillois, »Mimicry and legendary psychasthenia« (Orig.: *Mimétisme et la psychasthénie légendaire*, in: *Minotaure*, André Breton, Pierre Mabilille (Hgg.), Paris, 1935), hier in: *October*, 31, Cambridge, Mass., 1984, S. 17–32, hier: S. 27.
- 9 Peter Gorsen, *Zur Phänomenologie des Bewußtseinsstroms*, Bonn, 1966, S. 118.
- 10 Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung I*, S. 65, 231.
- 11 Ebd., S. 213.
- 12 Hartman, *Scenes of Subjection*, S. 125. (Übersetzung K.S.)
- 13 Frank B. Wilderson III, *Red, White & Black: Cinema and the Structure of U.S. Antagonisms*, Durham, 2010, S. 7. (Übersetzung K.S.)
- 14 Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main, 2000, S. 7.
- 15 Wilderson III, *Red, White & Black*, S. 10.
- 16 Vgl. z.B. Hortense J. Spillers, »Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book«, in: *Diacritics*, Vol. 17, No. 2, *Culture and Countermemory: The »American« Connection*, Baltimore, 1987, S. 64–81.
- 17 Kambas, *Die Werkstatt als Utopie*, S. 152.
- 18 Märten, *Wesen und Veränderung*, S. 137.
- 19 Lu Märten, »Tänzer: Psychologisches Schauspiel aus dem Leben dreier Menschen«, in: *Frauen und Film*, No. 46, Frankfurt am Main, 1989, S. 65–93.
- 20 K. Aarons, »No Selves to Abolish: Afro-Pessimism, Anti-Politics and the End of the World, 29.02.2016, <http://www.metamute.org/editorial/articles/no-selves-to-abolish-afropessimism-anti-politics-and-end-world>, zuletzt aufgerufen am: 10.10.2017. (Übersetzung K.S.)
- 21 Kambas, *Werkstatt als Utopie*, S. 172.
- 22 Märten, *Wesen und Veränderung*, S. 183.
- 23 Kerstin Stakemeier, Marina Vishmidt, *Reproducing Autonomy: work, money, crisis and contemporary art*, London, 2015, S. 50.
- 24 Zum Begriff der Logistic als Verschiebung des Politischen in der Gegenwart vgl. Sandro Mezzadra, Brett Neilson, »Extraction, logistics, finance, Global crisis and the politics of operations«, in: *Radical Philosophy* 178 (March / April 2013), S. 8–18.
- 25 Wilderson, *Red, White & Black*, S. 18.
- 26 Vgl. Karl Heinz Haag, *Kritik der Neueren Ontologie*, Stuttgart, 1960.
- 27 Wilderson, *Red, White & Black*, S. 15ff.
- 28 Sean Bonney, *All this Burning Earth*, London, 2016, S. 40.
- 29 Frank B. Wilderson III, »The Vengeance of Vertigo: Aphasia and Abjection in the Political Trials of Black Insurgents«, 2011 <http://www.yorku.ca/intent/issue5/articles/frankbwildersoniii.php>, (zuletzt aufgerufen am: 10.10.2017).
- 30 Peter Bulthaupt, »Die Metaphysik des Verrats. Zu den Werken von Jean Genet«, in: *Das Gesetz der Befreiung. Und andere Texte*, H. Bensch, F. Kuhne, P. Bulthaupt (Hgg.), Lüneburg, 1998, S. 108.
- 31 Jean Genet, »§ 12 For George Jackson«, in: Albert Dichy (Hg.), *Jean Genet, The Declared Enemy, Texts and Interviews*, Übersetzung Jeff Fort, S. 66–70.
- 32 Fred Moten, »Soul: Black Power, Politics, and Pleasure«, und »Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America«, in: *The Drama Review*, Vol. 43, Nr. 4, Richard Schechner (Hg.), Cambridge, London, 1999, S. 169–175, hier: S. 170.
- 33 Jean-Paul Sartre, *Saint Genet: Actor and Martyr*, a.d. Franz. von Bernard Frechtman (Orig.: *Comédien et martyr*, 1952), Minneapolis, 2012, S. 468, zit. nach: Leo Bersani, *Thoughts and Things*, Chicago, 2015, S. 22, 26.
- 34 Leo Bersani, »The Gay Outlaw«, in: *Diacritics*, Vol. 24, No. 2/3, *Critical Crossings*, Baltimore, 1994, S. 4–18.

- 35 Hannah Black, *Dark Pool Party*, London, Los Angeles, 2016, S. 12, 13, 16.
- 36 Ebd., S. 23.
- 37 Ebd., S. 21.
- 38 Bischof, *Souveränität und Subversion*, S.153.
- 39 Juliana Spahr, David Buuck, *An Army of Lovers*, Los Angeles, 2013, S. 120f.
- 40 Hannah Black, *Small Room*, Mumok Wien, 17.3.–18.6.2017.
- 41 Hannah Black, Juliana Huxtable, *Life. A Novel*, Wien, 2017, S. 37.
- 42 Jenny Nachtigall, *Beyond Modernism. Berlin Dada and Form as Contradiction*, London, 2016.
- 43 Ebd.
- 44 Märten, *Wesen und Veränderung*, S. 267.
- 45 Wilderson, *Red, White & Black*, S. 337. (Übersetzung K.S.)
- 46 Ebd., S. 339. (Übersetzung K.S.)
- 47 Lu Märten, *Proletkult*, in: Lu Märten, *Formen für den Alltag*, Dresden, 1982, S. 44.
- 48 Märten, *Wesen und Veränderung*, S. 69.
- 49 ISOTROP #3, Hamburg, 1999. Ziel dieser Kritik ist das Magazin »Dank«, wie es überhaupt in dieser Ausgabe immer wieder um die Abgrenzung von anderen Magazinen wie *starship*, *Texte zur Kunst* ...geht. unpaginiert.
- 50 <http://www.susannewinterling.com/>
- 51 <http://pandorasbox.susannewinterling.com/>
- 52 <http://pandorasbox.susannewinterling.com/aesthetic-solidarity>, (zuletzt aufgerufen am: 10.10.2017).
- 53 Susanne M. Winterling, *Angle 14°*, Oslo, 2016.
- 54 Susanne Winterling, Ruth May, *Prototyp 2* (Neue Bude), Kunsthalle Lingen, 28.11.2010 bis 20.02.2011.
- 55 <http://www.hajusom.de/deutsch/projekte/back-up-story/>, (zuletzt aufgerufen am: 10.10.2017).
- 56 Märten, *Wesen und Veränderung*, S. 29.
- 57 Susanne M. Winterling, »On Class: The Stories that Trace Embodiment and Empowerment against Ecocide«, in: *Klassensprachen*, Ausgabe o. M. Ammer, E. Birkenstock, J. Nachtigall, K. Stakemeier, S. Weber (Hgg.), Berlin, S. 78.
- 58 Jean-Paul Sartre, »Einleitung«, in: Frantz Fanon, *Die Verdammten dieser Erde*, a.d. Franz. von Traugott König (Orig.: *Les damnés de la terre*, 1961), Frankfurt am Main, 1981, S. 19.
- 59 Zum SPK vergleiche <http://www.spkpfh.de/>, zuletzt aufgerufen am: 10.10.2017 und SPK – Aus der Krankheit eine Waffe machen. Eine Agitationsschrift des Sozialistischen Patientenkollektivs an der Universität Heidelberg, Hamburg, 1972.
- 60 Ebd., S. 7.
- 61 Jean Genet, *Our Lady of the Flowers*, a.d. Franz. von Barnard Frechtman (Orig.: *Notre Dame des Fleurs*, 1943), New York, 1963, S. 2.
- 62 Jean-Paul Sartre, »Black Orpheus«, in: Leopold Sédar-Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, 1948, S. 24f.
- 63 Ronald D. Laing, D.G. Cooper, *Reason and Violence – A Decade of Sartre's Philosophy, 1950–60*, London, 1964, S. 51, 133.
- 64 Hartman, *Scenes of Subjection*, S.172/219.
- 65 Ebd., S. 35f.
- 66 Marx, *Das Kapital*, Kap. II, S. 3.
- 67 Auch Kambas verwendet hierfür bei Märten den Begriff der Entfremdung, Kambas, *Werkstatt als Utopie*, S. 171.
- 68 Ebd., S. 155.
- 69 Lu Märten, *Die Künstlerin, Texte zur Ästhetik und Kultur der Frau*, Chrysoula Kambas (Hg.), München, 1991, S. 87.
- 70 Kathy Acker, »Critical Languages«, in: Kathy Acker, *Bodies of Work. Essays*, London, New York, 1997, S. 81–92.
- 71 Ebd., S. 88.
- 72 Orlando Patterson, *Slavery and Social Death*, Cambridge, 1982.
- 73 Maurizio Lazzarato, *Die Fabrik des verschuldeten Menschen*, Berlin, 2012, siehe hierzu auch Maurizio Lazzarato, *Signs and Machines: Capitalism and the Production of Subjectivity*, Los Angeles, 2014.
- 74 Michel Foucault, *Die Sorge um sich, Sexualität und Wahrheit 3*, a.d. Franz. von Ulrich Raulff, Walter Seitter (Orig.: *Le souci de soi, Histoire de la sexualité 3*), Frankfurt am Main, 1989.
- 75 Kathy Acker, »Models of Our Present«, in: *Artforum*, Ingrid Sischy (Hg.), New York, 1984, S. 62. (Übersetzung K.S.)
- 76 In einem Interview mit Sylvère Lotringer, das zwischen Oktober 1989 und Mai 1990 geführt wurde, beschreibt Acker ihre Arbeit als »cutting in« und betont, dass es um das Hineinschneiden in Materialien geht, mehr als um ihr Auseinanderschneiden. Vgl. Kathy Acker und Sylvère Lotringer, »Devoured by Myths. An Interview with Sylvère Lotringer«, in: Kathy Acker, *Hannibal Lecter. My Father*, Los Angeles, 1991, S. 5.

- 77 Isabelle Graw, »Dedication Replacing Appropriation: Fascination, Subversion, and Dispossession in Appropriation Art«, in: If I Can't Dance, I Don't Want to Be Part of Your Revolution, Rereading Appropriation, T. Baudoin, F. Bergholtz, V. Ziherl (Hgg.), Amsterdam, 2015, S. 143–165.
- 78 Ebd., S. 162.
- 79 Acker, Ultra Light, S. 167.
- 80 Vgl. Anhang zu Acker, Ultra Light, S. 4.
- 81 Dessen »La théorie atomique et la description des phénomènes« von 1933 auch Bataille im Rahmen seiner Forschung im Collège de Sociologie studierte, vgl. Hollier, Das Collège de Sociologie, S. 36f.
- 82 Anhang zu Acker, Ultra Light, S. 5.
- 83 Bulthaup, Die Metaphysik des Verrats, S. 103.
- 84 Vgl. Anhang zu Acker, Ultra Light, S. 6.
- 85 Bulthaup, Die Metaphysik des Verrats, S. 106.
- 86 Vgl. Anhang zu Acker, Ultra Light, S. 7.
- 87 Jean Genet, The Screens, a.d. Franz. von Bernard Frechtman (Orig.: Les Paravents, 1961), New York, 1994.
- 88 Ackers Ausgabe war Michel Foucault, The Order of Things (Orig.: Les mots et les choses, 1966), London, 1970, S. 234. (Übersetzung K.S.)
- 89 Ebd., S. 333.
- 90 Georges Bataille, Das obszöne Werk: Die Geschichte des Auges / Madame Edwarda / Meine Mutter / Der Kleine / Der Tote, Übersetzung Marion Luckow (Orig.: Histoire de l'œil, 1928), Hamburg, 1977, S. 63.
- 91 Foucault, Der Wille zum Wissen, S. 77.
- 92 Ebd.
- 93 Karolin Meunier, Return to Inquiry, Maastricht, 2012. Mit Konversationen in Zusammenarbeit mit Stephan Geene, Emma Hedditch, Marina Vishmidt. Das hier als Klappentext Notierte ist Meuniers Videoarbeit *Timing and Consistency* (2010) entnommen.
- 94 Alan Sheridan, Michel Foucault: The Will to Truth, New York, 1991, S. 200. (Übersetzung K.S.)
- 95 Ebd., S. 203.
- 96 Claude Lévi-Strauss, Les structures élémentaires de la parenté, Paris, 1969.
- 97 Sheridan, Foucault, S. 201.
- 98 Christina von Braun, NICHT ICH. Logik, Lüge, Libido, Frankfurt am Main, 1988, S. 379.
- 99 Ebd., S. 380.
- 100 Donna Haraway, »A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century«, in: Donna Haraway, Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature, New York, 1991, S. 149–181, hier: S. 149.
- 101 Friedrich Engels, »Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft«, vgl. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/die-entwicklung-des-sozialismus-von-der-utopie-zur-wissenschaft-5096/1> (zuletzt aufgerufen am: 10.10.2010)
- 102 Vgl. Peter Gay, Erziehung der Sinne. Sexualität im bürgerlichen Zeitalter, München, 1986, S. 189.
- 103 Mystical Symbolism: The Salon de la Rose+Croix in Paris, 1892–1897, Vivien Greene (Hg.), Ausstellungskatalog, Guggenheim Museum New York, 2017, S. 25.
- 104 Annegret Friedrich, »Max Klinger und Elsa Asanijeff: Geschlechterdifferenz als Programm«, in: Frauen Kunst Wissenschaft, Heft 19, Femme fatale Entwürfe, Frankfurt am Main, 1995, S. 31–41, hier: S. 41.
- 105 Z.B. Barbara Baert, Revisiting Salomé's dance in medieval and early modern iconology, Leuven, 2016; Rosina Neginsky, Salomé: the image of a woman who never was; Salomé: nymph, seducer, destroyer, Newcastle upon Tyne, 2013; Petra Dierkes-Thrun, Salomé's modernity: Oscar Wilde and the aesthetics of transgression, Ann Arbor, 2011; Sandra Walz, Tänzerin um das Haupt: eine Untersuchung zum Mythos »Salomé« und dessen Rezeption durch die europäische Literatur und Kunst des Fin de siècle, München, 2008, Thomas Rohde (Hg.). (Mit Anm. und Nachw. vom Hg. Übers. für diesen Bd. von Georg Holzer), Mythos Salomé: vom Markusevangelium bis Dunja Barnes, Leipzig, 2000; Kerstin Merkel, Salomé: Ikonographie im Wandel, Frankfurt am Main, 1990.
- 106 Flavius Josephus, Jüdische Altertümer, Heinrich Clementz (Hg.), Wiesbaden, 1989.
- 107 Hugo Daffner, Salomé. Ihre Gestalt in Geschichte und Kunst. Dichtung – Bildende Kunst – Musik, München 1912.
- 108 Vgl. Merkel, Salomé, S. 6.
- 109 Daffner, Salomé, S. 289, <https://archive.org/details/details/salomeihregestaloaddaff>, zuletzt aufgerufen am: 10.10.2017.
- 110 Sandra Walz, Tänzerin um das Haupt.
- 111 So ließe sich eine eigene Untersuchung zu symbolistischen Darstellungen der Lust der Frau am eigenen Tod verfolgen, dem zentralen Motiv des belgischen Symbolisten Félicien Rops, mit dem Péladan eng befreundet war. Vgl. Félicien Rops:

- 1833 – 1898, Hans Joachim Neyer (Hg.), Wilhelm-Busch-Museum, Ostfildern-Ruit, 1999 und zur Fatalität dieses Weiblichkeitsbildes Wäلتz, Tänzerin um das Haupt, S.148ff.
- 112 Joris-Karl Huysmans, Gegen den Strich, a.d. Franz. von Brigitta Restorff (Orig.: À Rebours, 1884), München, 2003, S. 68–76.
- 113 Praz, Liebe, Tod und Teufel, S. 257.
- 114 Ebd., S. 255f.
- 115 Ebd., S. 167.
- 116 Ebd., S. 182.
- 117 Von Braun, NICHT ICH, S. 398.
- 118 Praz, Liebe, Tod und Teufel, S. 257.
- 119 Silvia Bovenschen, Die imaginierte Weiblichkeit: Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen, Frankfurt am Main, 1979.
- 120 Praz, Liebe, Tod und Teufel, S. 221.
- 121 Ebd., S. 155.
- 122 Heinrich Heine, Atta Troll. Ein Sommernachts-traum, Leipzig, 1977 und Jules Laforgue, Moralités légendaires (Hamlet ou les suites de la piété filiale, Le miracle de roses, Lohengrin fils de Parsifal, Salomé, Pan et la Syrinx, Persée et Andromède), Les deux pigeons, Paris, 1908.
- 123 Stéphane Mallarmé, Herodias. Ein Fragment. 1919 (Privater Druck).
- 124 Walz, Tänzerin um das Haupt, S. 121.
- 125 Von Braun, Nicht-Ich, S. 384.
- 126 Ebd., S. 389.
- 127 Ebd., S. 390 – schon mit der Hexenverfolgung entstand eine Ware ohne Subjektivität.
- 128 Oscar Wilde, Salomé. Tragödie in einem Akt, a.d. Engl. von Hedwig Lachmann (Orig.: Salomé, 1891), Berlin 1919.
- 129 So verfasste auch Przybyszewski einen Roman mit dem Titel Androgyne (1900), in dem die Androgyne ihren eigenen Tod am Kreuz als rauschhafte Lust erlebt. Vgl. Walz, Tänzerin um das Haupt, S. 131.
- 130 Katharina Sykora, »Eine moderne Salomé. Alla Nazimovas und Natacha Rambovas filmische Oscar Wilde Adaption von 1923«, in: Frauen Kunst Wissenschaft, Femme fatale. Entwürfe, Heft 19, 1995, S. 41–50, hier: S. 42.
- 131 Karl Toepfer, The voice of rapture: a symbolist system of ecstatic speech in Oscar Wilde's Salomé, New York, 1991, S. 10.
- 132 Walz, Tänzerin um das Haupt, S. 389.
- 133 Toepfer, The voice of rapture, S. 5ff.
- 134 Ebd., S. 16. (Übersetzung je K.S.)
- 135 Vgl. etwa Rita Bischof, Souveränität und Subversion, München, 1984, S. 282.
- 136 Toepfer, The voice of rapture, S. 142.
- 137 Francine-Claire Legrand, »Das Androgyne und der Symbolismus«, in: Androgyne: Sehnsucht nach Vollkommenheit, Ausstellungskatalog, Ursula Prinz (Hg.), Neuer Berliner Kunstverein, Berlin, 1987.
- 138 Ebd., S. 87.
- 139 In diesem Fall: Oscar Wilde, Salomé, in: Oscar Wilde, Werke, Rainer Gruenert (Hg.), München, 1970, S. 374.
- 140 Sykora, Eine moderne Salomé. Petra Dierkes-Thrun bringt anhand eben dieser Passage Wildes Salomé in die Nähe von Batailles Madame Edwarda, vgl. Dierkes-Thrun, Salomé's Modernity, S. 49f.
- 141 Kambas, Werkstatt als Utopie, S. 164.
- 142 Märten, Wesen und Veränderung, S. 15.
- 143 Aleksandr Bogdanov, Empiriomonismus. Buch 1–3, Moskau, 1905–1907 (Originaltitel: Эмпириомонизм. Статьи по философии кн. I–III).
- 144 Vgl. Zenovia A. Sochor, Revolution and Culture: The Bogdanov-Lenin Controversy, Ithaca, 1988
- 145 Dr. Ernst Mach, Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen (1886), 9. Auflage, Jena, 1922, <https://archive.org/details/dieanalysisederempoomach> (zuletzt aufgerufen: 10.10.2017)
- 146 Vgl. Maja Soboleva, Aleksandr Bogdanov und der philosophische Diskurs in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Hildesheim/Zürich/ New York, 2007, S. 116ff.
- 147 Kathy Acker, »I Become a Murderer«: in: Rapid Eye 1, Simon Dwyer (Hg.), London, 1989, S. 124–130.
- 148 Kenneth Anger, Hollywood Babylon: Band 1/2, a.d. Engl. von Sebastian Wolff, Benjamin Schwarz (Orig.: Hollywood Babylon, 1959), Berlin, 1992.
- 149 Zitiert in: Dierkes-Thrun, Salomé's Modernity, S. 147f. Wolfgang Müller berichtet auch von Valeska Gerts Arbeit an Wildes Salomé-Stoff ab 1923. Vgl. Wolfgang Müller, Valeska Gert, Ästhetik der Präsenzen, Berlin 2010, S. 28f.
- 150 Zur Funktion des »Freaks« bei Ottinger vgl. Roswitha Mueller, »Interview with Ulrike Ottinger«, Discourse, Vol. 4 (Winter, 1981–2), S. 108–125.
- 151 Ulrike Ottinger, Bildnis einer Trinkerin, Berlin 1979, 35 mm, 107 min, ulrike ottinger filmproductions berlin.

- 152 Laurence A. Rickels, Ulrike Ottinger, eine Auto-
biographie des Kinos, Berlin, 2007, S. 57.
- 153 Ebd., S. 66.
- 154 Miriam Hansen, »Visual Pleasure, Fetishism and
the Problem of Feminine/Feminist. Ulrike Otting-
er's Ticket of No Return«, in: New German Cri-
tique, No. 31, West German Culture and Politics,
Durham, 1984, S. 95–108 hier: S. 95.
- 155 Rickels, Ulrike Ottinger, S. 69.
- 156 Ulrike Ottinger, »Der Zwang zum Genrekino«,
in: Freunde der Deutschen Kinemathek Berlin,
Ulrike Ottinger. Texte und Dokumente, Berlin,
2001, S. 37ff.
- 157 Roswitha Mueller and Ulrike Ottinger, »Inter-
view with Ulrike Ottinger«, in: Discourse, Vol. 4,
Detroit, 1981, S. 108–125, hier: S. 115. (Übersetzung
K.S.)
- 158 Interview Müller, Ottinger, S. 123.
- 159 Gorsen, Prinzips obszön, S. 15.
- 160 Frieze, https://www.amysillman.com/uploads_amy/pdfs/50c78aco.pdf, (zuletzt aufgerufen am:
10.10.2017).
- 161 Isabelle Graw, Die Liebe zur Malerei. Genealogie
einer Sonderstellung, darin: Die Ökonomie der
Malerei. Überlegungen zur besonderen Wertform
des Leinwandbildes, Berlin, 2017, (im Erscheinen).
- 162 Frieze, https://www.amysillman.com/uploads_amy/pdfs/50c78aco.pdf, (zuletzt aufgerufen am:
10.10.2017).
- 163 Frieze, https://www.amysillman.com/uploads_amy/pdfs/50c78aco.pdf, (zuletzt aufgerufen am:
10.10.2017).
- 164 Boting (Hg.), Bataille Reader, S. 296.
- 165 Cedric J. Robinson, Black Marxism, Durham,
2000, S. 18.
- 166 Ebd., S. 19.
- 167 Maurice Blanchot, Die uneingestehbare Gemein-
schaft, Berlin, 2015, S. 16.

Anja Kirschner

- (1) Virginia Woolf, Mrs. Galloway, quoted in Deleuze and
Guattari. A Thousand Plateaus.
- (2) Hannah Black, New World Disorder, www.artforum.com/slant/id=66897
- (3) Derek Ryan, »Entangled in Nature« in Understanding
Deleuze, Understanding Modernism, Paul Ardoine et
al., Bloomsbury, New York, 2014, p.156
- (4) Deleuze and Guattari. A Thousand Plateaus.
- (5) Kathy Acker, Don Quixote, p.2