GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Von Humanimals, Einhörnern und Meerjungfrauen in Between the Waves - A Fable in Five Chapters : Re-Aktualisierung von Weiblichkeitsmetaphern als subversive Praxis?!

Nastold, Friederike

2020

https://doi.org/10.25595/2242

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Nastold, Friederike: *Von Humanimals, Einhörnern und Meerjungfrauen in Between the Waves - A Fable in Five Chapters : Re-Aktualisierung von Weiblichkeitsmetaphern als subversive Praxis?!*, in: FKW : Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur (2020) Nr: 67, 63-75. DOI: https://doi.org/10.25595/2242.

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE
UNIVERSITÄT
BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

VON *HUMANIMALS*, EINHÖRNERN UND MEERJUNGFRAUEN IN *BETWEEN THE WAVES: A FABLE IN FIVE CHAPTERS* – RE-AKTUALISIERUNG VON WEIBLICHKEITSMETAPHERN ALS SUBVERSIVE PRAXIS?!

> Mit all seinen Werkzeugen vervollkommnet der Mensch seine Organe – die motorischen wie die sensorischen – oder räumt die Schranken für ihre Leistung weg. Die Motoren stellen ihm riesige Kräfte zur Verfügung, die er wie seine Muskeln in beliebige Richtungen schicken kann, das Schiff und das Flugzeug machen, daß weder Wasser noch Luft seine Fortbewegung hindern können. [...] Er [der Mensch] hatte sich seit langen Zeiten eine Idealvorstellung von Allmacht und Allwissenheit gebildet, die er in seinen Göttern verkörperte. [...] Nun hat er sich der Erreichung dieses Ideals sehr angenähert. [...] Der Mensch ist sozusagen ein Prothesengott geworden, recht großartig, wenn er alle seine Hilfsorgane anlegt, aber sie sind nicht mit ihm verwachsen und machen ihm gelegentlich noch viel zu schaffen.
> (Sigmund Freud 2000 [1930]): 221f.)

Tejal Shah befragt mit xiesen Hybridwesen,[1] halb Mensch, halb Einhorn, in der Videoinstallation *Between the waves* im Anschluss an Freuds Begriff des Prothesengotts den Mythos des ganzen Körpers und die Vorstellung eines autonomen Subjekts:[2]

Ich befinde mich in der immersiven Mehrkanal-Videoinstallation von Tejal Shah.[3] Wogende Wellen umspülen meine Ohrmuscheln. Die Projektion von Videokanal eins *A fable in five chapters* reicht über die gesamte Wand: Die *humanimals* werden an den Strand gespült.[4] Gestrandet, wie Plastikmüll oder angespülte Algen verweilen die hybriden Körper am Strand. Die Reise beginnt: In einer trockenen Wüstenlandschaft schmiegen sich die *humanimals* in Felslandschaften. Durch Felsformationen hindurch werde ich Zuschauer*in einer sexuellen Interaktion, die Handkamera versucht das Geschehen einzufangen. Über einen Mangrovenwald treten die *humanimals* in Kontakt mit anderen hornartigen Ästen, tunken diese durch eine zarte Berührung ebenfalls in einen weißen Farbton, die Hörner vervielfältigen sich und wachsen durch das Bild. Das organische Setting wird von einem künstlichen abgelöst: Die *humanimals* bewegen sich wie Meerjungfrauen mit farbenfrohen Plastikelementen durch den Pool.

1) Tejal Shah verwendet auf xieser Homepage das Pronomen they/their um xiese queere Position zu markieren. Um diese Markierung fortzuschreiben, verwende ich im Text das Gender*. Für die Possessivpronomen experimentiere ich im Folgenden mit *xier/xiesen*, was sich in unterschiedlichen aktivistischen Kontexten in Entwicklung befindet (vgl. https://annaheger.wordpress.com/pronomen/transkription/ (12.08.2019)). Shah schreibt: „We have avoided using personal pronouns as an experiment and expression of retirement from gender conformity.“, http://tejalshah.in/info/ (12.08.2019). Im Ausstellungskatalog *Facing India* findet sich ein ausführliches Interview, in dem Shah sich zu Fragen rund um Gender äußert (vgl. Shah 2018: 193).

2) Mit dem Begriff des „Mythos des ganzen Körpers“ beziehe ich mich auf den Aufsatz von Sigrid Schade (1987): *Der Mythos des „ganzen Körpers“*, der das Phantasma des „ganzen“ und des „zerstückelten Körpers“ als Vorstellungsbilder in der Kunst und der (feministischen) Theoriebildung, gekoppelt an die Frage eines „autonomen“ Subjekts, diskutiert.

3) Ich beziehe mich in der Beschreibung der installativen Mehrkanal-Videoarbeit *Between the waves* von Tejal Shah im Kulturbahnhof Kassel auf meine Seherfahrung des Videokanals eins bei der documenta (13) 2012 in Kassel. Dabei werden in der Analyse punktuelle Referenzen mit Blick auf *disobedient bodies* aus dem Bilderreichtum des Videos herausgearbeitet, die das dem Video inhärente Changieren zwischen möglichen Bezugspunkten nachzeichnen. Im Rahmen dieses Textes ist es mir nicht möglich, weitere Narrative zu beleuchten sowie alle Videokanäle miteinzubeziehen. Daher bezieht sich die Auseinandersetzung ausschließlich auf den Videokanal eins *A fable in five chapters* der Videoinstallation.

Plötzlich befinden sich die Protagonist*innen auf einem urbanen Balkon. Es regnet. Auge und Vulva und Horn überlagern sich, die Reise der beiden *humanimals* orchestriert sich in der Klimax der sexuellen Begegnung: Granatapfelsamen verteilen sich auf den Körpern, in der Vulva, auf dem Balkon. Die Bilder steigern sich zu orgiastischer Intensität, der Regen prasselt, die Granatäpfel knallen, der Kopf verschwindet zwischen den Oberschenkeln, zieht uns hinein in ein ozeanisches Strömen, das uns zugleich in einem (un)angenehmen Strudel festhält bis die Kamera vom Balkon in das regnerische urbane Umland schwenkt und uns aus dem sexuellen Spiel entlässt.[5)]

Die Künstler*in schafft mit xiesen Mensch-Einhorn-Mischwesen eine verkörperte Begegnung zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteur*innen. Sie erzeugen in ihrer Betrachtung eine Bewegung zwischen Vertrautheit und Fremdheit, Liebkosung und Monstrosität, Lebendigkeit und Leblosigkeit, Mensch und Tier, Körper und Prothese. Letztere dient auch dem Psychoanalytiker Sigmund Freud als Vehikel, um der Frage nachzugehen, was Kultur eigentlich sei: In *Das Unbehagen der Kultur* wird der Prothesengott 1930 im Kontext religions- und technikphilosophischer Überlegungen als Figur vorgestellt, die zwischen Übermensch und Negativität, Fortschritt und Unzulänglichkeit, Hilfskonstruktion und Illusion, Schutz und Verletzlichkeit bis hin zu einer ambivalenten „dadaistischen Figur" oszilliert (Harrasser 2016: 208). Jene *menschliche* Hilfskonstruktion verliert sich nach Freud in der Hinfälligkeit des eigenen Körpers und zeugt so von einer Spielfläche des Unbewussten. Kultur, Technik oder die Prothese präsentiert sich folglich als temporärer Schutz gegen die Ohnmacht der eigenen Verletzlichkeit, um die Illusion eines autonomen Subjekts aufrechtzuerhalten. Dieses Paradoxon ist dem Prothesengott als Kippfigur inhärent. Shahs *humanimals* verkörpern ebenfalls eine spannungsvolle Zeichenhaftigkeit, indem sie zwischen kunsthistorischen Referenzen (Rebecca Horn, Frida Kahlo), kulturellen Kontexten und mythologischen Erzählungen (Meerjungfrau, Einhorn) changieren.[6)] Alle drei Felder stellen Fragen nach der eigenen Positionierung und verweisen auf eine Pluralität

4)
Tejal Shah entwickelte den Begriff *humanimals* für die Protagonist*innen, um die Verbindung von Mensch und Tier nicht nur verkörpert zu thematisieren, sondern auch auf sprachlicher Ebene zu markieren. Vgl. hierzu die Artist-Statements der Künstler*in zu xiesen (Video)arbeiten: http://tejalshah.in/work/ (13.05.2019).

5)
Eine ähnliche Version der Beschreibung der Videoarbeit mit anderem argumentativem Fokus wird 2020 erscheinen.

6)
Die Künstler*in selbst benennt die im Text folgenden Referenzen auf Rebecca Horn und Frida Kahlo in xiesem Künstler*innen-Statement auf ihrer Homepage: http://tejalshah.in/project/between-the-waves/ (10.05.2019).

// Abbildung 1
Tejal Shah, *Between the waves*, Videostill aus Channel 1, *A fable in five chapters*



von Blickregimen, welche die Basis meiner folgenden Auseinandersetzung darstellen: Betreibt Tejal Shah eine Praxis performativer Verkörperungen, denen *Revolving Histories* eingeschrieben sind?[7] Ist die zu beobachtende Re-aktualisierung von Weiblichkeitsmetaphern anhand von Einhörnern und Meerjungfrauen als eine die symbolischen Ordnungen verschiebende Strategie zu benennen?

REVOLVING HISTORIES ALS BALANCEAKT ZWISCHEN RE-ENACTMENT FEMINISTISCHER PERFORMANCES UND DEREN RE-PERFORMANCES?

Tejal Shah schreibt sich in eine feministische Kunstgeschichte ein, indem die Einhorn-Korsage auf Rebecca Horns *Einhorn* (1970–72) referiert, welches wiederum auf die Malerei *Die gebrochene Säule* (1944) von Frida Kahlo Bezug nimmt.[8] Die Korsage umschließt die performenden Körper an Bauch, Brust, Rücken und Schultern mit dicken weißen Riemen. Das Horn ist zentrisch auf der Mitte des Kopfes angebracht und ragt fast einen halben Meter über den Kopf hinweg. Die *humanimals* scheinen in ihrer Bewegung mit der bandagenartigen Korsage ein Körper geworden zu sein, wie selbstverständlich schwimmen, liegen, liebkosen sie sich mit der ihnen angewachsenen Prothese. Analog zu der Beschreibung der *humanimals* kann die Performance von Rebecca Horn wie folgt beschrieben werden: Eine junge, weiße, schlanke Frau* wandelt nackt, mit einer weißen Bandagenkorsage bekleidet durch Wiesen und Felder. Auf ihrem Kopf thront ein langes Horn. Im Gegensatz zu Shahs *humanimals,* wird bei Horns Performance der Blick auf die erhöhte Körperkonzentration der Performer*in gelenkt: In sehr langsamen Schritten geht die Frau* erhaben durch das Feld. Stabilität und Bewegungsfreiheit scheinen fragil, als ob die Träger*in und das Horn ihr Bewegungsfeld erarbeiten müssten. Im Kontext von Horns künstlerischem Werk drängen sich die Fragen nach Bewegungsfreiheit bzw. -einschränkung, Abtasten der Körpergrenzen sowie Veränderung durch prothetische Elemente am Körper auf.[9] Augenscheinlich vermag der durch die (Körper)Prothesen veränderte Körper mehr, zugleich wird seine eigene Unzulänglichkeit in der Performance artikuliert. Ein *ausgeglichenes* Spiel stellt sich nicht ein, die Betrachter*innen sind angehalten die Spannung zwischen Ausdehnung der Körpergrenzen und Sichtbarmachung der eigenen Grenzen – analog zu Freuds Beschreibung des Prothesengotts – mitzutragen. In ihren Arbeiten liegt der Fokus auf der (De)Konstruktion des Körpers und nicht unbedingt auf der (De)Konstruktion des Subjekts Frau*,[10] obgleich ihre Arbeiten oft im Kontext feministischer Künstler*innen

7)
Mit dem Begriff der *Revolving histories* möchte ich Tejal Shahs Strategie der Re-Performance von Künstlerinnen in der Kunstgeschichte markieren. Ein Re-Enactment oder eine explizite Bezugnahme, wie die Horn-Korsage bei Shah, implizieren durch die räumliche und zeitliche Wiederaufführung eine Verschiebung und Neuordnung der verhandelten Inhalte, die ich in meinem Text untersuchen möchte.

8)
Rebecca Horn wurde 1972 mit *Einhorn* zur documenta (5) eingeladen, 40 Jahre später folgte Tejal Shah mit *Between the waves* der Einladung zur documenta (13) – dadurch positioniert sich die Künstler*in in einem direkten Gespräch, das sich von Kahlo zu Horn zu Shah erstreckt und Vergangenes und noch Kommendes implizit einschließt (vgl. hierzu Shah 2018: 200).

9)
Vgl. Rebecca Horns Performances wie *Bleistiftmaske* 1972, *Mechanical Bodyfan* 1973–74, *Cornucopia, Séance for Two Breasts* 1970, *Mit Beiden Händen Gleichzeitig die Wände Berühren* 1974–75. Insbesondere bei der Videoperformance *Einhorn* war die Künstlerin inspiriert von körperlichen Prothesen aus der klinischen Praxis.

10)
Insbesondere durch die künstlerische Arbeit vieler Künstlerinnen der 70er Jahre wird der Körper als auch das Bild der Frau* als Zeichen sowie die Konstituierung weiblicher Identitäten dekonstruiert. Vgl. Gabriele Schor (2016): *The feminist avant-garde. A radical revaluation of values* sowie Sigrid Adorf (2008): *Operation Video.*

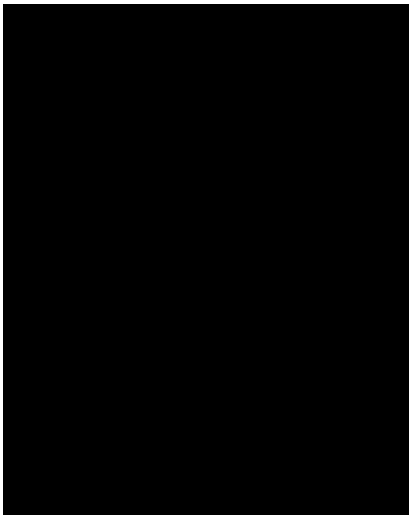
wie Barbara Kruger, Nancy Spero oder Louise Bourgeois gezeigt wurden (Chadwick 2013: 423f.).

In der Performance *Einhorn* führt die Künstler*in dennoch eine feministische Sisterhood fort, indem sie mit ihrer bandagenartigen Hybridverkörperung auf die Malerei *Die gebrochene Säule* (1944) von Frida Kahlo referiert: Als sich der Gesundheitszustand der Künstlerin nach ihrem Unfall verschlechterte und sie ein Stahlkorsett tragen musste, malte Frida Kahlo ein Selbstbildnis mit vielfach gebrochener Säule anstelle ihres verletzten Rückgrats. Der Riss durch ihren Körper und die Furchen der aufgerissenen, wüstenartigen Landschaft werden zum Sinnbild des Leidens und der Einsamkeit der Künstlerin. Die triste und trockene Landschaft findet sich bei Shah in der Wüste. Die Korsage spiegelt sich – verlängert durch das Horn auf dem Kopf wie bei Rebecca Horn – direkt auf dem Körper der *humanimals*. Shahs Weltenentwurf kreist jedoch nicht wie bei Frida Kahlo um eine singuläre, biografische Erzählung, sondern suggeriert ein spannungsvolles, relationales in unterschiedlichen kulturellen Referenzen erzähltes Narrativ. So ist das Suchen und Entdecken der *humanimals* weder mit Frida Kahlos Verletzlichkeit noch mit den experimentellen Körper-Raum-Auseinandersetzungen Rebecca Horns rückzuschließen. Denn: Die Funktion der Prothese orchestriert sich bei Kahlo als notwendige Ersetzung der verletzten Körperpartie, um den *ursprünglichen* Körper wiederherzustellen, sowie bei Horn letztlich im Scheitern der Hilfskonstruktion in Anschluss an Freud, die die Hinfälligkeit des eigenen Körpers unterstreicht.[11)] Tejal Shahs hybriden Verkörperungen ist diese explizite Genealogie der kunsthistorischen Referenzen eingeschrieben, doch zugleich wendet Shah den schillernden Prothesengott aus jener eindimensionalen Lesart und öffnet die ambivalente Kippfigur: Es sind beleibte Women-of-Colour, die in einem sich wandelnden Kosmos agieren (Wüste, Strand/Ozean, Swimming-Pool, Balkon), die auf Rebecca Horns weiße, schlanke Performerin im Kornfeld verweisen und dennoch ein neues Narrativ erzählen: Die Prothese öffnet einen relationalen, spielerischen Raum von Möglichkeiten, der (sexuelle) Verbindungen aufmacht anstelle einem externalisierten Todestrieb zu folgen (Freud 2000 [1930]: 270).

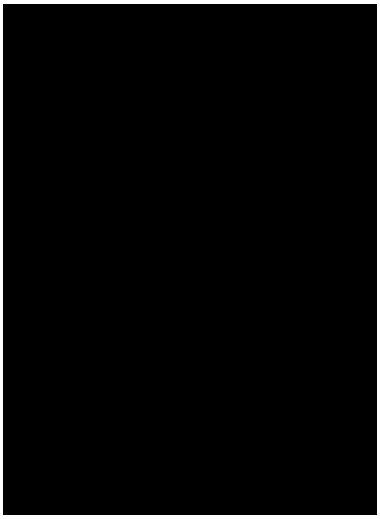
ÜBER DAS ZEIGEN UND DAS ZU-SEHEN-GEBEN IN KULTURELLEN KONTEXTEN

Der Videokanal eins wird durch zwei sexuelle Narrative gerahmt: Mit einer Handkamera gefilmt, suchend durch Felsformationen hindurch, werden sexuelle Begegnungen der *humanimals* ins Bild gesetzt: Eine Hand mit einem schwarzen

11)
An dieser Stelle bietet sich die Vertiefung der Bilder des Abjekten und des Monströsen mit Julia Kristeva an. Im weiteren Verlauf des Textes werden das Abjekte oder das Geboren-Werden im Hinblick auf Shahs Balkon-Setting ebenfalls interessant, siehe hierzu Julia Kristeva (1982): *Powers of Horror.*



// Abbildung 4
Rebecca Horn, *Einhorn*, 1970, Performance



// Abbildung 5
Frida Kahlo, *Die gebrochene Säule*, 1944,

Latexhandschuh dringt in die Vulva des anderen *humanimals* ein. Eine weitere Nahaufnahme zeigt das Horn, das langsam zwischen den Schenkeln, fast behutsam, in die Vulva eindringt. Auf dem urbanen, regenreichen Balkon der letzten Videosequenz wiederholt sich die Berührung, die durch das Werfen von Granatäpfeln, der roten Farbe des Fruchtfleisches und durch den von den Granatäpfeln generierten Sound aktiv neue Spannungen balanciert: Durch den fast mechanisch, sich wiederholenden, anmutenden Sound verändert sich die Wahrnehmung der phallischen Hornpenetration: Die behutsame Liebkosung spielt an der Grenze von einer gewaltvollen Erfahrung, der Kopf zwischen den Schenkeln verlässt heteronormative Vorstellungen von erotischen Begegnungen.[12)] Über das Horn als performative Prothese und Mitspieler arbeitet Shah an der Dekonstruktion einer phallischen Sexualität und bietet kritische, neue Spielformen an. Diese zeigen sich insbesondere durch das a-rhythmische Knallen der Granatäpfel, die Flüssigkeiten der Frucht oder des Regens sowie durch die Nahaufnahmen der Vulva mit Überblendungen mit dem sehenden und sinnlich erfahrenen Auge, wenn sich die Zunge am Augenlid tastend durch die Bildeinstellung schlängelt:[13)] Die Nacktheit in *Between the waves* ist folglich nicht für das Zuschauer*innen-Auge inszeniert, sondern für die den fließenden Verkörperungen inhärente Lust bestimmt. Die *humanimals* agieren für sich und nicht nur für ein voyeuristisches Auge, auch wenn das die wackelnde Handkamera zu Beginn suggeriert. Die Kamerafahrten weisen das Betrachter*innen-Auge darauf hin, in dem sich die Kamera zwar Nahaufnahmen bedient, aber jedes penetrative Bild-/ Körpereindringen verwehrt, in dem sie in den Umraum abschwenkt – oder den Blick zurück gibt – und somit den Blick öffnet und nicht dem Drang der „maximalen Sichtbarkeit“ folgend in den Körper eindringt (Williams 1995: 31). Dies evoziert ein fühlendes Sehen, das die Betrachter*innen auf sich selbst zurückwirft oder sie gar in einem kollektiven Sehen zusammenführt. Der Aufbau der Mehrkanal-Videoinstallation unterstreicht das Moment der Kollektivität: Die Betrachter*innen werden über das Sounddesign und die wandfüllende Projektion von *A fable in five chapters* in einen immersiven Raum eingeladen, der zugleich ein voyeuristisches und



// Abbildung 3
Tejal Shah, *Between the waves*, Videostill aus Channel 1, *A fable in five chapters*

12)
Vgl. die vorherige Endnote.

13)
Insbesondere durch diese Sequenz in der Videoarbeit, möchte ich *Between the waves* im Kontext von postpornografischen Arbeiten verorten: Bei postpornografischen Produktionen geht es nicht mehr (nur) um Nacktheit, Sexualorgane, Flüssigkeiten, Penetrationen. Als Kritik an der Mainstream-Pornografie folgt Postporn der Idee einer kritischen Subversion heteronormativer Darstellungen von Geschlecht und Sexualität. Explizite Bilder beziehen sich dann auch auf politisches Denken und Handeln. Vgl. hierzu Tim Stüttgen (2009): *Post, Porn, Politics*.

ein bewegendes Sehen öffnet. Die Betrachter*innen können ihre Wahrnehmungspositionen verändern, sodass sie sich als Sehende beim Betrachten der Monitore, auf denen weitere Videokanäle von *Between the waves* zu sehen sind, zeigen und sich in die Blickachsen begeben oder sich in der Dunkelheit der Projektion nicht zu sehen geben. Durch den musealen Raum und das installative Setting, das keine statische Betrachter*innen-Position vorgibt, wird ein voyeuristisches Sehen in Anschluss an Sartre erschwert:[14] Jegliches lineare Sehen, das ein aktives Subjekt und ein passives angeblicktes Objekt als Akteur*innen des Geschehens bedarf, verfällt in ein kaleidoskopisches Spiel, das einen politischen, postpornografischen Kontext öffnet und eine Gleichzeitigkeit von Blickverläufen evoziert.

Diese expliziten sexuellen Darstellungen von Verkörperungen, die Tejal Shah in *Between the waves* inszeniert, sind eine Herausforderung für das Zeigen der Videoarbeit in Indien, wo die Meinungsfreiheit oft zensiert wird, so die Künstler*in in xiesem Artist-Statement.[15] Xiese expliziteren Arbeiten können in einem indischen Kunstkontext daher nur in Off-Spaces gezeigt werden und werden in einem öffentlichen Diskurs ausschließlich in Institutionen eines westlichen Kunstmarkts zu sehen gegeben. Shah studierte Fotografie, Film und Video in Melbourne und Chicago und lebt und arbeitet aktuell in Neu-Delhi, Indien. Xieser Biografie ist folglich bereits ein Changieren zwischen unterschiedlichen, kulturellen Ordnungen inhärent, was Shah in xieser künstlerischer Arbeit zu xieser Praxis macht.

Ob diesen Hintergrunds wird die Pluralität von kulturellen Kontexten und oszillierenden Sehgewohnheiten unmittelbar angerufen und eine westlich konnotierte Lesart über das sexuelle Spiel der *humanimals* wird sichtbar als eine unter vielen, denn die Videoarbeit führt westliche Wahrnehmungsschemata in ein *Between*: Die unauflösbare Spannung zwischen sexuellem Spiel und der Begegnung von zwei Liebenden spiegelt sich in der kulturellen Kontextualisierung der Videoarbeit und der Reflexion der eigenen Betrachter*innenposition wieder. Mit Blick auf eine indische bildgeschichtliche Tradition, die Regen und Wasser in Bildtafeln vom 16. bis ins 18. Jahrhundert fokussiert, wird die Deutung indischer Liebesszenen aus einer westlichen, sexualisierten Perspektive gelöst und an eine indische Bildtradition der Liebe geknüpft (Schütze 2014: 150): Die Darstellung von Liebenden wird in jenen Bildtafeln immer in einem verregneten Umraum, am Fluss oder unter regenschweren Wolken dargestellt.[16] Auch bei *Between the waves* zeichnen sich alle Settings – bis auf die erste Wüstenlandschaft –

14)
In *Das Sein und das Nichts* erzählt Sartre die Geschichte eines Mannes, der selbstvergessen durch ein Schlüsselloch schaut, um einen Blick auf das Schauspiel hinter der Tür zu erhaschen. Im Verschmelzen mit der beobachteten Szene, erstarrt der Mann plötzlich als er ein Geräusch vernimmt und sich dadurch seiner Handlung selbst gewahr wird. Spannend ist, dass die Person ein Bewusstsein von der Situation erfährt, insofern sie sich als ein Objekt für Andere wahrnimmt: „Ich sehe mich, weil man mich sieht." (Sartre 2019 [1943]: 470). Bei Sartre bleibt offen, ob der Voyeur tatsächlich auf ein reales Gegenüber trifft oder ob er sich durch den Blick, den er auf dem Feld des Anderen imaginiert, ertappt fühlt (vgl. Sartre 2019: 468ff.).

15)
Vgl. http://tejalshah.in/project/between-the-waves/ (15.05.2019).

16)
Irene Schütze verfolgt in ihrem Aufsatz *Wasser, Wind und Regen* bildwissenschaftliche Überlegungen zur Symbolik und Ästhetik der Naturphänomene in indischen Liebesszenen. Ausgangspunkt ihrer Auseinandersetzung ist die Deutung von Filmwissenschaftler*innen, die die Verwendung von durchnässter Kleidung in indischen Liebesfilmen als Versuch lesen, den verhüllten Körper sichtbar zu machen und zu sexualisieren.

durch Regen und Wasser aus. Waren zuvor die Blickverläufe einzig auf die im sexuellen Spiel verfangenen Körper gerichtet, folgen sie nun der Kamera ins Umland, denn: Bereits die Kameraführung lenkt den Blick immer wieder in die graue, verregnete Hochhaussiedlung, deren Silhouetten in einer grauen Regenwand zu verschwimmen scheinen. Auch die letzte Kameraeinstellung folgt diesem Moment als schließe sie mit einem Epilog, der die westlich konnotierte Sichtweise fort von einem sexualisierten Sehen und hin zu einer romantischen Auseinandersetzung mit den interagierenden *humanimals* lenken möchte:[17] Die Videoarbeit bewegt sich in allen Szenen zwischen kulturellen Referenzen, expliziten Darstellungen und liebevollen Inszenierungen zwischen (nicht)menschlichen Akteur*innen. Der Betrachter*innen-Position ist es nicht möglich, die Zeichenhaftigkeit zu dechiffrieren, sondern sie ist aufgefordert, sich auf eine stetige Verschiebung im Sinne der Strategie der *Revolving Histories* einzulassen.

17) In *Pornotopische Technicken des Betrachtens* widmet sich Linda Hentschel der Beziehung zwischen Geschlechter- und Raumkonstruktion und den Apparaten des Sehens: Der Akt des Sehens im zentralperspektivisch angelegten Bild wird zur (Raum)Penetration und mit einem distanzierten, souveränen, *allsehenden* Subjekt rückgekoppelt. Zur Vertiefung siehe Hentschel (2001).



// Abbildung 2
Tejal Shah, *Between the waves*, Videostill aus Channel 1, *A fable in five chapters*

VON *HUMANIMALS* UND MEERJUNGFRAUEN Das schwimmende, tauchende Spiel der *humanimals* im blauen Swimming-Pool kann als weiterer Wendepunkt und der Shah eigenen Inszenierung einer Praktik der *Revolving Histories* angeführt werden: Schwimmende, nackte, weiblich* gelesene Körper rufen Bilder von Nixen oder Meerjungfrauen hervor: Jene Hybridwesen werden in den unterschiedlichsten mythologischen Erzählungen mit Fischschwanz dargestellt und gelten als Repräsentant*innen des Elements Wasser. Auch wenn Shahs *humanimals* Beine und keinen Fischschwanz vorweisen, ist ihnen eine Beziehung zum Wasser eingeschrieben, die sich in ihrer ambivalenten Fülle im Swimming-Pool orchestriert: Gemeinsam sind die *humanimals* in einem fließenden Unterwassertanz verbunden, der um künstliche, bunte, organische Pflanzenobjekte erweitert wird. Dieses Narrativ ruft die Gestalt der Venus in der Muschel, die Zusammenführung von Wasser und Mensch in Form einer lieblichen Weiblichkeitsinszenierung, hervor: Das lange Haar umspielt die rechte Körperkontur der meerschaumgeborenen Venus von Botticelli (1484–1486) und zeichnet die Linie ihrer Silhouette nach. Das weite Meer im Hintergrund verknüpft die Allegorie von Weiblichkeiten und Wasser und akzentuiert die



// Abbildung 6
Sandro Botticelli, *Geburt der Venus (Landung der Venus an der Küste)*, 1484

positive Erzählung von Wasserfrauen, Liebe und Göttlichkeit. Nixen verkörpern jedoch wie der Freudsche Prothesengott eine Doppelnatur: Neben Erzählungen der Figur der Mutter, der Ernährerin und Gebärerin, sind ihnen auch Aspekte der (tödlichen) Verlockung, der Zerstörerin oder der Todesbotin inhärent (Syfuß 2006: 221). Als Basis dient jedoch allen Darstellungen die Verbindung von Mensch und Natur. Die *humanimals* bewegen sich in jenem ambivalenten Dazwischen, da jedem Setting und jeder Begegnung der hybriden Mischwesen eben jene Verflechtungen eingeschrieben sind. Auf dem Balkon oder am Strand zeichnen sich ihre braunen Silhouetten vom regenreichen, grauen Himmel ab und verabschieden eine westliche, weiße Venus. (Um)Schwimmen sie sich im Swimming-Pool oder versuchen sie die Betrachter*innen in ihren Bann zu ziehen? Gebären sie sich oder nehmen sie das prothetische Horn in sich auf? Genießen sie sich oder verschlingen sie sich? Jede Geste, jede Berührung stellt erneut ein Kippbild dar, das Monströses mit Positivem verflechtet. Die Künstler*in selbst beschreibt xiese *humanimals* in xiesem Künstler*innen-Statement als queere, öko-sexuelle, technologische und spirituelle Verkörperungen.[18)] Die hybriden Mischwesen sind künstliche Entitäten, die Vergangenes erzählen und zugleich Neues verkörpern, ohne ein *neues Ursprüngliches* festzuschreiben. Tejal Shah bietet den Betrachter*innen eine Durchquerung ihrer Weltordnungen an, die mit einer Objektivierung menschlicher Naturbeziehungen bricht und sich in stetiger Bewegung befindet.[19)]

VON DER PROTHESE ZUM EINHORN Über den Ursprung möchte ich im Folgenden noch eine letzte Referenz über die Figur des Einhorns anführen: Die Wüstensequenz ist im Industal in Indien gefilmt worden; ein Ort, an dem sich die indische Erzählung des Einhorns verorten lässt und Darstellungen von Einhörnern auf Steintafeln gefunden wurden.[20)] Die Steinzeichnungen fungieren in *Between the waves* als Markierung zwischen den vier unterschiedlichen Schauplätzen der Videoarbeit. Eingeblendet vor schwarzem Hintergrund leiten sie jeweils eine neue Sequenz der *humanimals* ein. In Rüdiger Beers Ausführungen zur Kulturgeschichte des Einhorns, findet sich eine Mythenerzählung zum Einhorn im indischen Kontext, die eine männliche Fruchtbarkeitslegende erzählt: Sie handelt vom Einsiedler Einhorn, der von einer Gazelle und einem Einsiedler gezeugt wurde. Das Horn, das er auf seiner Stirn trägt, erinnert an seine Familiengeschichte. Als eine Dürre über das Land hereinbricht, schickt der König seine Tochter zum Einhorn; dieser folgt ihr in die Stadt und durch die Heirat

18) Vgl. http://tejalshah.in/project/between-the-waves/ (03.05.2019).

19) Insbesondere im Swimming-Pool-Setting könnte mit der Perspektive Karen Barads und anderen Vertreter*innen des Neuen Materialismus in Bezug auf Materialität weitergearbeitet werden, um das dynamische Zusammenspiel sinnhaft-symbolischer Prozesse und materieller Ordnungen zu erfassen, was in diesem Text nicht möglich ist. Vgl. einführend Barad (2012), Bennett 2004: 347–372 oder Colebrook 2008: 52–84. Neomaterialistische Zugänge veranlassen mich dennoch im folgenden Abschnitt das Horn zum Träger der Subversion werden zu lassen, um meine Fragen nach dem Gleiten der Referenzsysteme zu verdeutlichen.

20) Diese Information habe ich von Tejal Shah im Rahmen eines Email-Interviews im Juni 2018 erhalten.

beginnt es wieder zu regnen und das Königsreich ist gerettet (Beer 1977: 67ff.). Der Regen hält die Spannung zwischen der Lesart männlicher Fruchtbarkeit/Samenerguss oder der Inszenierung von Liebenden. Beer führt anschließend aus, dass in dieser östlichen Variante des Einhorn-Mythos auch der Ursprung der Geschichte vom Fang des Einhorns durch die Jungfrau anzusiedeln sei. Diese sei von da aus in die europäische Symbolsprache übergegangen: Die Figur des Einhorns, das als Begleiter der Jungfrau Maria in christlichen Kontexten zu finden ist über die Aneignung queerer Communities als subversives Symbol bis hin zu konventionellen Accessoires bei Discountern in Pralinenform. Shah überführt xiese *humanimals* an den Ursprungsort der Einhörner, sie leben in den Ruinen der Indus-Kulturen im Nord-Osten Indiens in absoluter Dürre, sie begeben sich auf eine Reise: Wo sie sind, gibt es anschließend Wellen, feuchte Wälder, Swimming-Pools und Regen. Beim finalen sexuellen Spiel auf dem Balkon regnet es schwere Tropfen und Granatapfelsamen. Durch diese Choreografie kann die Handlung als eine subversive Lesart des Einhorn-Mythos gedeutet werden: Der männliche Einhorn wird von den *humanimals* ersetzt und die Dürre wird durch den sich mehrmals wiederholenden Einhorn-Sex gelöst: Die Metaphern Regen und Granatapfelsamen verquicken die geschlechtlich dichotomen Erzählungen miteinander in einem nicht still zu stellenden Strudel. So findet sich eine relationale, sexuelle, liebende, dezentrale Produktivität anstelle eines linearen, männlichen* Fruchtbarkeitsmythos.

Die Betrachter*innen versammeln sich hier um ein spannungsvolles Narrativ der Liebe und der Sexualität: Das Horn als Prothese dient als erstes Vehikel eine phallische, heteronormative Sexualität aufzubrechen: Das Spiel mit dem Horn verursacht Unbehagen, indem es die Darstellung einer intelligiblen Sexualität nicht bedient, sondern durch das Einführen eines neuen Protagonisten – das Horn – neue Formen des Begehrens aktiviert und eine heteronormative Ordnung verkompliziert (Shildrick 2009: 122). Die vermeintliche *natürliche* Materialität von Körpern wird als Konstruktion entlarvt und in einer erquickenden Mensch-Maschine-Symbiose zu einem neuen Tanz herausgefordert: Pathologische Bilder der Verwendung einer Prothese werden nicht bedient, sondern der grundlegende Antrieb des Begehrens und des Begegnens werden umgeschrieben. Die Künstler*in stagniert nicht in dem Moment des Re-Enactments, einer Transformation der historischen (Video)arbeiten in ein Hier und Jetzt, sondern entwickelt eine neue Form des prothetischen performativen Begehrens. Ein Begehren, das die Setzung von Sigmund Freud – „Der Mensch ist sozusagen ein Prothesengott

geworden, recht großartig, wenn er alle seine Hilfsorgane anlegt, aber sie sind nicht mit ihm verwachsen und machen ihm gelegentlich noch viel zu schaffen“ (Freud 2000 [1930]: 222). – weiterschreibt: Der Mensch war und ist schon immer ein Prothesengott gewesen, denn: Das Horn als *Hilfsorgan* bedeutet weder Anstrengung noch Optimierung, sondern eine Re-Performance des eigenen Handlungsspielraums. Brian Massumi fasst dieses Körperspiel wie folgt: „The thing is a pole of the body and vice versa. Body and thing are extensions of each other“ (Massumi 2002: 95). Dieses Verständnis spiegelt sich in den Verkörperungen wieder: Die Penetration mit dem Horn steht analog zur Penetration mit den Fingern, jedes agierende Objekt ist in sich eine Verlängerung des anderen. Künstlichkeit oder Verkörperung stellen sich nicht als Frage, sondern als gemeinsame Erweiterungen des jeweilig anderen. Wenn Rebecca Horn noch die Freudsche Auslotung von Anstrengung und Spielraum untersucht hat, so kontextualisieren die *humanimals* diese Spannung neu: Das Horn offenbart zugleich die Fragmentierung eines jeden Körpers als solchen und entlarvt die Vorstellung eines ganzheitlichen Körpers, eines autonomen Subjekts und befragt eine phallische Sexualität.

Zu Beginn habe ich die Frage gestellt, inwiefern Tejal Shah eine Theorie performativer Verkörperungen betreibt, denen eine *Revolving Histories* eingeschrieben ist. Abschließend möchte ich diese Frage zusammenfassend wie folgt beantworten: Die Videoarbeit *Between the waves* kann als Knotenpunkt verschiedener Erzählungen gelesen werden, die diese jedoch umschreibt, in ihrem kulturellen Kontext verschiebt und dadurch ein widerständiges Narrativ aktiviert: Prothetische Körper, die Bilder in Bewegung versetzen und neue Formen des Begehrens zirkulieren lassen, die Binaritäten veruneindeutigen:

> As with other minoritarian thought and practices, like the feminine, the breaking through of the expected limits and constraints of the resources to hand can both intensify the decomposition of binaries – body/machine; active/passive; biology/technology; interior/exterior – and mulitply non-repressive forms of passionate vitality. (Shildrick 2009: 122)

Die in diesem Zitat von Margrit Shildrick bezeichnete leidenschaftliche Lebendigkeit, die von minoritären Positionen in Anschluss an Gilles Deleuze und Félix Guattari – hier von den *humanimals* – ausgehen, birgt das Potential, dichotome Setzungen porös werden zu lassen: Innen und Außen, Mensch

und Tier, Organismus und Prothese sind in dieser Videoarbeit in produktiver und kritischer Spannung begriffen: Vehikel ist der braune, als weiblich* inszenierte Körper, der die Handlungsmacht minoritärer Positionen über die Verweise auf weibliche* Positionen in der Kunstgeschichte auf doppelte Weise artikuliert. Die Betrachter*innen werden eingeladen, die Prothese als Vervollständigung oder Fertigstellung eines normierten Körperideals und der damit verbundenen Praktiken des Körpers zu verabschieden und anstelle dessen, das unerwartete Auftreten neuer Eigenschaften und Fähigkeiten zu begrüßen (Grosz 2005: 147f.).

Anhand meines Dreisprungs von (1) „*Revolving Histories* als Balanceakt zwischen Re-Enactment feministischer Performances und deren Re-Performances?“, (2) „Über das Zeigen und das Zu-Sehen-Geben in kulturellen Kontexten“ hin zu (3) „Von der Prothese zum Einhorn“ habe ich die komplexen Verflechtungen von künstlerischer Biografie, Blickregimen und Produktions-/Rezeptionsgeschichte in *Between the waves* aufgezeigt. Diese Spannungsfelder werden in der punktuellen Auseinandersetzung nicht aufgelöst, sondern folgen dem der Videoarbeit inhärenten Moment des Ringens: Im Betrachten der Videoarbeit werden jedes Mal aufs Neuen die Grenzen von Standorten, Sprachen und Bedeutungen befragt und re-artikuliert. Ihre Produktivität liegt in der stetigen Verschiebung, im Gleiten der Signifikantenkette, die je nach Kontextualisierung einen anderen Signifikanten als Bezugspunkt setzt. Dieses *Mehr-als-das-was-zu-sehen-gegeben-wird* verfestigt für mich den Gedanken, *Between the waves* als eine Befragung der eigenen Betrachter*innen-Position zu verstehen. Shah formuliert selbst: „*Between the waves* [ist] ein magisches Projekt, das den Kern aller Geschichten enthält. [...] Es ist alles, was du möchtest, und gleichzeitig ist es immer mehr als das, was du definieren kannst.“ (Shah 2018: 200). Dieses *Mehr als* etabliert *Between the waves* als eine Kritik, Befragung und Erweiterung tradierter (Körper)Darstellungen und Wahrnehmungsschemata.

// Literaturverzeichnis

Adorf, Sigrid (2008): Operation Video. Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt: Die Videokünstlerin der 1970er Jahre. Bielefeld, Transcript

Barad, Karen (2012): Agentieller Realismus. Berlin, Suhrkamp

Beer, Rüdiger Robert (1977): Einhorn. Fabelwelt und Wirklichkeit. München, Callwey

Bennett, Jane (2004): The Force of Things. Steps Toward an Ecology of Matter. In: Political Theory, Vol. 32, No. 3, S. 347–372

Chadwick, Whitney (2013): Frauen, Kunst und Gesellschaft. Berlin/München, Deutscher Kunstverlag, S. 423–425

Colebrook, Claire (2008): On not becoming man: The materialist politics of unactualized potential. In: Alaimo, Stacy / Hekman, Susan (Hg.): Material Feminisms, Bloomington, Indiana University Press, S. 52–84

Deleuze, Gilles / Guattari, Félix (1992): Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus. Berlin, Merve-Verlag
Freud, Sigmund (2000 [1930]): Das Unbehagen in der Kultur. In: Ders. (Hg.): Fragen der Gesellschaft/Ursprünge der Religion, Studienausgabe Bd. 9. Frankfurt am Main, S. Fischer, S. 191–270
Grosz, Elisabeth (2005): Time travels. Feminism, nature, power. Durham, Duke University Press
Harrasser, Karin (2016): Prothesen. Figuren einer lädierten Moderne, Berlin, Vorwerk 8
Hentschel, Linda (2001): Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne. Marburg, Jonas
Kristeva, Julia (1982): Powers of Horror, New York, Columbia University Press
Massumi, Brian (2002): Parables of the Virtual: Movement, Affect, Sensation. Durham/London, Duke University Press
Sartre, Jean-Paul (2019 [1943]): Das Sein und das Nichts. Hamburg, Rowohlt
Schade, Sigrid (1987): Der Mythos des „ganzen Körpers". Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte. In: Barta, Ilsebill et al. (Hg.), Frauen Bilder Männer Mythen. Berlin, Reimer, S. 239–260
Schor, Gabriele (2016): The feminist avant-garde. A radical revaluation of values. In: Dies. (Hg.), Feminist avant-garde. Wien, Prestel, S. 17–71
Schütze, Irene (2014): Wasser, Wind und Regen. Bildwissenschaftliche Überlegungen zur Symbolik und Ästhetik der Naturphänomene in indischen Liebesszenen. In: Bieberstein, Rada / Marschall, Susanne (Hg.): Indiens Kino-Kulturen. Geschichte, Dramaturgie, Ästhetik. Marburg, Schüren, S. 149–161
Shah, Tejal (2018) In: Ausst.-Kat. Facing India. Kunstmuseum Wolfsburg 2018. Beil, Ralf / Ruhkamp, Uta (Hg.), Stuttgart, Hatje Cantz, 2018, S. 188–230
Shah, Tejal: Between the waves, http://tejalshah.in/project/between-the-waves/ (15.05.2019)
Shah, Tejal: Works, http://tejalshah.in/work/ (13.05.2019)
Shildrick, Margrit (2009): Prosthetic Performativity: Deleuzian Connections and Queer Corporealities. In: Nigianni, Chrysanthi / Storr, Merl (Hg.): Deleuze and Queer Theory. Edinburgh University Press, S. 115–134
Stüttgen, Tim (2009): Post, Porn, Politics. Berlin, b_books
Syfuß, Antje (2006): Nixenliebe. Wasserfrauen in der Literatur. Frankfurt am Main, Haag + Herchen
Williams, Linda (1995): Hard core. Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films. Basel/Frankfurt, Stroemfeld/Nexus

// Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Tejal Shah, ***Between the waves,*** Videostill aus Channel 1, ***A fable in five chapters,*** HD, 26:15 min, colour & b/w, surround sound, 2012 © Tejal Shah, Project 88, Mumbai und Barbara Gross Galerie, München.
Abb. 2: Tejal Shah, ***Between the waves,*** Videostill aus Channel 1, ***A fable in five chapters,*** HD, 26:15 min, colour & b/w, surround sound, 2012 © Tejal Shah, Project 88, Mumbai und Barbara Gross Galerie, München.
Abb. 3: Tejal Shah, ***Between the waves,*** Videostill aus Channel 1, ***A fable in five chapters,*** HD, 26:15 min, colour & b/w, surround sound, 2012 © Tejal Shah, Project 88, Mumbai und Barbara Gross Galerie, München.
Abb. 4: Rebecca Horn, ***Einhorn***, 1970, Performance, Foto: Achim Thode, in: Rebecca Horn, Ausstellungskatalog, Institut für Auslandsbeziehungen e.V., Stuttgart, 2000, S. 20.
Abb. 5: Frida Kahlo, ***Die gebrochene Säule***, 1944, Öl auf Leinwand, auf Hartfaser montiert, 40 × 30,7 cm, Museum Dolores Olmedo Patino, Mexiko-Stadt.
Abb. 6: Sandro Botticelli, ***Geburt der Venus (Landung der Venus an der Küste)***, 1484, Tempeera auf Leinwand, 172,5 × 278,5 cm, Uffizien, Florenz, in: Gregori, Mina: Uffizien und Palazzo Pitti, Die Gemäldesammlungen von Florenz, Hirmer Verlag München, 1994, S. 94, Abb. 109.

// Angaben zur Autorin

Friederike Nastold, Studium der Bildenden Kunst, Germanistik und Bildungswissenschaften in Mainz und Granada, seit 2017 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Kunsthochschule Mainz und Stipendiatin der Rosa-Luxemburg-Stiftung, Initiatorin des TOYTOYTOY-Kollektivs sowie Mitglied im queerfeministischen OrgaOrga-Kollektiv. Forschungsschwerpunkte: Kunst- und kulturwissenschaftliche Gender Studies, Porn Studies, Queer Theory, Psychoanalyse. Veröffentlichung: „Cyborgs, Göttinnen und *humanimals* im rituellen Tanz. Eine Neuverhandlung im Haraway'schen Garten voller Verflechtungen." (im Erscheinen 2020), „Tentacular desire. Von schaulustigen Ein-Blicken zu affizierenden Tentakeln in »Space Labia«" (in: Doktorand*innen Jahrbuch 2019. Work in Progress. Hg. von Marcus Hawel et al, Hamburg VSA, 2020, S. 225–240).

// FKW wird gefördert durch das Mariann Steegmann Institut und Cultural Critique / Kulturanalyse in den Künsten ZHdK

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Marietta Kesting / Marianne Koos / Mona Schieren / Kea Wienand / Anja Zimmermann // www.fkw-journal.de

// Lizenz

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

