

Frauen – Das Nichts, der Film und die Zukunft

Rahel Jung

Die Sache mit der Zeit ist eine komplizierte Angelegenheit. Um es sich einfacher zu machen, wurde sie in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft unterteilt. Wie Siri Hustvedt in ihrem Buch *The Summer Without Men* festhält, ist die Gegenwart jedoch zu flüchtig, um sie wirklich zu erleben. Sie bleibt haften – um dann entweder verarbeitet und aufbewahrt zu werden oder aber in Vergessenheit zu geraten. Aber wie steht es um die Zukunft, wenn Bewusstsein derart »das Produkt einer Verzögerung« ist?¹ Darauf hat die Rote Königin bei Lewis Carroll eine Antwort, wenn sie der erstaunten Alice rät, rückwärts zu leben.² Dann nämlich würde das Gedächtnis in beide Richtungen funktionieren. Diese radikale Umkehrung linearer Zeitlogik rüttelt an unserer Vorstellung eines Bewusstseins, das dem Prinzip von Ursache und Wirkung folgt und öffnet einen Raum flexibler Kontinuität, der kein Vorher und Nachher kennt. Solches Entlarven von Zeit und ihrem Erleben als Konstrukt wurde und wird vielfachst philosophisch und künstlerisch durchdekliniert, und kann dabei helfen, einen Blick zurück nach vorn zu werfen.

Denn im Jetzt sind wir müde.

Aber eigentlich kann keine Frau sagen: Früher war alles besser. Manche sind sogar so erschöpft, dass sie es dennoch tun. Sie binden sich gepunktete Schürzen um, backen Sauerteigbrot und kochen Rindsrouladen (oder Ähnliches, Hauptsache, es dauert besonders lang und ermöglicht, selbst angebautes Gemüse unterzumischen), hegen und pflegen Kinder und Gatte, beten im Kreis der Kernfamilie zu Gott. Man kennt sie, die Tradwives, die es sich online lächelnd in der heteronormativen Matrix sowie, im Grunde widersprüchlich

-
- 1 Siri Hustvedt: *The Summer Without Men*, London: Hodder & Stoughton 2011, S. 39, Übers. d. Verf.
 - 2 Vgl. Lewis Carroll: *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, London: Macmillan 1871.

zur antifeministischen Rückkehr zu konservativen Werten, in der neoliberalen Ökonomie gemütlich gemacht haben. Aber es ist eine ungemütliche Zeit! Denn, wie Petra Cortright zu Recht und mit den 1950er Jahren im Sinn über sie sagt: »Sie blicken mit Nostalgie auf eine Zeit, die für Frauen absolut schlimm war.«³ Auch schlimm und eng damit verbunden ist die mit rechter Politik kuschelnde gewaltvoll-frustrierte Manosphere samt ihrer ›Red-Pill-Philosophie‹. Schlucke die rote Pille der *Matrix*,⁴ du weißer, heterosexueller Cis-Mann, und erkenne die Wahrheit deiner Macht und Rolle im sexuellen Wettbewerb. Was das für Frauen bedeutet, fällt meist hinten runter, so auch bei Louis Theroux, der sich *Inside the Manosphere*⁵ wagt und trotz Stöckchen-Armen zumindest augenscheinlich unversehrt und ohne neue Erkenntnisse wieder herauskommt. Die ganze Welt schaut ihm dabei zu – der Dokumentarfilm steht heute, Mitte März 2026, global auf Platz zwei bei Netflix, nur *War Machine*⁶ scheint noch mehr Menschen (und unter denen sicher viele Männer) zu interessieren.

Festgestellt, dass die Gegenwart (und das auf vielen Ebenen) eine Krise ist, angestrengt und ermüdet, stellt sich die Frage: Wie kommen wir da wieder raus? Wann kommt der Backlash gegen den Backlash und wie sieht er aus?⁷ Weder große Vorbilder noch Anleitungen erklären, wie sich durch den gegenwärtigen Kipppunkt navigieren lässt, in dem sich mehr Männer, als man sich vorstellen mag, um ihre Position betrogen fühlen und in ihrer patriarchal-kapitalistischen Orientierungslosigkeit ›den Feminismus‹ dafür verantwortlich machen. Das Wissen um Gleichstellung als die Grundlage jeglichen gesellschaftlichen Fortschritts reicht scheinbar nicht aus, um an der Schwelle zu einer sogenannten fünften feministischen Welle die Errungenschaften der großen zweiten und den folgenden intersektionaleren weiterzuführen, anstatt zu begraben. Ja, Frauen studieren, führen Unternehmen, treiben ab und sterben dabei. Die weiße Frau hat sich in den letzten Jahrzehnten an die Privilegien des weißen Mannes herangearbeitet, meint man. Es handelt sich dabei aber um eine ungleiche Berechtigung, die innerhalb hegemonialer Spielregeln manchen

3 Petra Cortright et al.: »Brotbäckerinnen/Brötchenverdienerinnen: Ein Round Table zum Tradwife-Phänomen mit Petra Cortright, Birgit Sauer und Friederike Sigler, moderiert von TZK«, in: Texte zur Kunst 141: Misogyny (2026), S. 59–75, hier S. 59.

4 The Matrix, USA/AUS 1999, R: Wachowski-Geschwister.

5 Louis Theroux: Inside the Manosphere, UK 2026, R: Adrian Choa.

6 War Machine, USA/AUS 2026, R: Patrick Hughes.

7 Siehe dazu Susan Faludi: Backlash. The Undeclared War Against American Women, New York: Three Rivers Press 1991.

Frauen einen gewissen Platz einräumt, ohne die Grundpfeiler des Systems ins Wanken zu bringen. Ausgeklammert werden in diesem westlichen Hoheitsgefühl vermeintlicher Geschlechtergerechtigkeit zudem jegliche Formen von Rassismus oder Klassismus, um nur zwei Aspekte einschneidender Vielfachdiskriminierung zu nennen. Anstatt überwunden zu werden, vergrößern sich praktische Klüfte, und theoretische Auseinandersetzungen arbeiten sich in einer *post*-Ära an Meta-Definitionen ab. So diagnostiziert und kritisiert etwa Catherine Malabou den Feminismus heute als Diskurs ohne Gegenstand, die *Frau* sei nichts mehr »außer der Gewalt, durch die ihr ›Nichts-Sein‹ weiterhin existiert«. ⁸ Vereinfacht gesagt, positioniert sich die französische Philosophin damit zwischen Judith Butlers Diskurs des Performativen und Luce Irigarays Geschlechterdifferenz, von der ausgehend sie eine neue weibliche Subjektivität in einem transformierten System fordert. Malabous Ansatz oszilliert dahingehend zwischen Materialität und Formveränderung, versucht Differenz zu denken, ohne sie zu fixieren, und fordert Gleichheit, ohne Unterschiede zu negieren. Diese Plastizität, in der *Frau* weder als fixiert noch frei erfunden, sondern als geformt und formend zugleich wahrgenommen werden kann, bietet eine Ausgangslage für politische Praxis. Vorausgesetzt, dass sich die Realisierung einer *Weiblichkeit* losgelöst von ihrer Konstitution durch existierende Gewaltverhältnisse bilden kann – was laut Malabou bis dato nicht der Fall ist. ⁹ An dieser Stelle sei betont, dass hiermit in keiner Weise von einem vermeintlichen Universalismus ausgegangen werden soll, der *Frauen* als kongruente Kategorie oder gar einheitliches Thema darstellt. Weiblichkeit ist so vielschichtig wie die menschliche Erfahrung an sich, verbunden lediglich in einer Vielfalt an Unterschieden und Gleichzeitigkeit an individuellen Unterdrückungsverhältnissen – was es braucht, ist Solidarität anstatt vermeintlicher Schwesternschaft. ¹⁰ Malabou und ein Feminismus ohne *Frau* führen von einem Nichts-Sein zu einem Noch-nicht-Sein und weisen damit in eine unbestimmte Zukunft.

Schließlich ist Zukunft, um an den Anfang zurückzukehren, nicht unbedingt etwas, das noch vor uns liegt und nur aus der Jetztzeit heraus begriffen werden kann. In seiner fünften These *Über den Begriff der Geschichte* schreibt Walter Benjamin: »Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick

8 Catherine Malabou: *Changing Difference: The Feminine and the Question of Philosophy*, Cambridge: Polity Press 2011, S. 98, Übers. d. Verf.

9 Vgl. ebd. V.

10 Vgl. Erika Balsom: *Feminist Worldmaking and the Moving Image*, Cambridge: The MIT Press 2022, S. 22.

seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten«.¹¹ Sieht man Zeit als Kontinuum mit Raum, gilt das ebenso für die Zukunft, die in einzelnen Momenten an einem vorbeihuschen mag. Besuchende der diesjährigen Whitney Biennale in New York, der bedeutendsten Gruppenausstellung zeitgenössischer US-amerikanischer Kunst, werden noch bevor sie das Museum betreten, von der gegenüber angebrachten Plakatwand aus verzerrt angelächelt. Ein riesiges, grünes Portrait einer jungen Frau, ihr Blick irgendwo zwischen vorfreudiger Erwartung und Entsetzen – *I Saw the Future and It Smiled Back* (2026) heißt die Arbeit der Künstlerin Taína H. Cruz. Ob die Frau in dem Bild die Zukunft selbst ist, der hier nun von vielen einen flüchtigen Moment lang in die Augen geblickt wird, oder ob sie darstellt, was der Anblick einer grinsenden Zukunft in einem auslösen kann, bleibt offen. In jedem Fall aber sind die Betrachtenden oder die gemalte Frau der Zukunft zugewandt – anders als in Benjamins Interpretation von Paul Klees *Angelus Novus* (1920), der »das Antlitz der Vergangenheit zugewendet« habe und vom Sturm des Fortschritts »unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst«, getrieben werde.¹² Beiden Gemälden aber ist gemein, dass sie mit Schrecken aus der Gegenwart blicken, denn, um noch einmal Benjamin zu zitieren: »Die Tradition der Unterdrückten belehrt uns darüber, dass der ›Ausnahmestand‹ in dem wir leben, die Regel ist«.¹³ Jede Generation erlebt also ihren eigenen und doch universellen *Ausnahmestand*. Der gegenwärtige ist geprägt von einem Konservatismus, dem eine Nostalgie der verlorenen Zukunft anhaftet, wie Mark Fisher bemerkt. Über den von Jacques Derrida Anfang der 1990er Jahre geprägten Begriff der *Hauntologie*, der sich als Konzept mit der Gegenwart des Vergangenen beschäftigt, schlägt Fisher eine Brücke in die Zukunft und zurück. Er empfindet das 21. Jahrhundert als eine Zeit, in der »die Zukunft nicht nur noch nicht da [ist], sie scheint auch nicht mehr möglich zu sein«.¹⁴ Diese schleichende Aufhebung sei in den letzten Jahrzehnten mit einem Rückgang der Erwartungen einhergegangen. Während ich zu den atmosphärisch

11 Walter Benjamin: »Über den Begriff der Geschichte«, in: Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hg.), Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 691–706, hier S. 695.

12 Ebd. S. 697f.

13 Ebd. S. 697.

14 Mark Fisher: *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Winchester: John Hunt Publishing 2014, S. 46, Übers. d. Verf.

düsteren Klängen von Leyland Kirbys Album *Sadly, the Future Is No Longer What It Was* von 2009 über diese allgemeine Frustration nachdenke, spüre ich, wie etwas in mir rebelliert.

Nein, das kann nicht sein. Dieser Zukunftsverlust mag zwar ein vorherrschendes Gefühl, darf aber keine allgemeingültige Diagnose sein. Denn für Frauen gilt das schlicht nicht: Solange Nostalgie ein Luxus für weiße Männer ist, liegt für uns das Potenzial in der Zukunft.¹⁵ Und auch wenn es kein einheitliches *Wir* geben kann und soll, so stupse deine Schwester an und stellt euch gemeinsam und in Solidarität gegen die Schlaftablette Pseudo-Fatalismus samt resultierender Lähmung. Da steht man dann und weiß erst nicht weiter; trotz Generationen an Vorkämpferinnen blickt man in eine gewisse Leere. Aber: »GIRLS OWN THE VOID!« In einem Instagram-Post von 2015 weist Audrey Wollen (bekannt unter anderem für ihre *Sad Girl Theory*) neben Abbildungen von Werken oder Ausstellungen wie Yves Kleins *Le Vide* männliche Künstler darauf hin, dass die Leere, das Nichts nicht ihnen gehöre, und bittet: »BACK OFF FUCKERS!!!!« Nina Power greift das auf und erhebt in ihrem Essay *Towards a Feminism of the Void* (2017) ebendiese Leere zu einem – oder gar dem einzig möglichen – Gegenstand des Feminismus. Für sie sind Feminismen Perspektiven und Möglichkeiten, auf die Welt zu blicken, und Fragen rund um Subjekt- und Objekthaftigkeit in diesem Kontext in erster Linie ein Austarieren unsicherer Positionen und instabiler Beziehungen.¹⁶ Da bietet sich so etwas konkret Unkonkretes wie das Nichts erst recht als das einzig besitzbare Ding an. Power nimmt zu den Künstlern, die bitte die Finger davon lassen sollen, auch noch die Philosophen hinzu, die sich ja liebend gerne darüber den Kopf zerbrachen und zerbrechen, und behält den Raum der Leere stattdessen jenen vor, die ohnehin seit jeher damit assoziiert worden seien: Frauen. Denn »haben wir nicht schon immer auf der Seite der Leere gestanden?«¹⁷ *Void*-Feminismus sei allumfassend, schreibt sie, »denn es besteht keine Notwendigkeit, sich ›reinzuhängen‹, wenn man sich bereits im Abgrund befindet, und der Abgrund kann einen auch nicht anstarren, wenn man selbst dieser Abgrund ist.«¹⁸ So ist der Feminismus der Leere mit dem *Nichts-Sein* der

15 Vgl. Leila Slimani im Gespräch mit Shila Behjat: »Keine Frau sagt: Früher war es besser. Nostalgie ist Luxus weißer Männer«, in: Der Freitag, 08.01.2026.

16 Vgl. Nina Power: »Towards a Feminism of the Void«, online: <https://ninapower.net/2017/11/09/191/>, abgerufen am 17.03.2026.

17 Ebd. Übers. d. Verf.

18 Ebd.

Frau bei Malabou verbunden: Frauen, die immer dahingehend beschrieben werden, was fehlt – Penis, Vernunft, Stärke – vermögen das Nichts strategisch umzudeuten, zu einem Boykott des Schreis nach Sichtbarkeit und der Vorstellung, dass Mangel minderwertig sei.¹⁹

Erfüllt stehen wir nun vor, in und als Leere da. Ein Nichts, das nicht gefüllt werden möchte. Nicht bespielt und verdrängt und bekämpft und verteidigt und eingenommen und besetzt und unterdrückt werden kann. Es ist ein Nichts, das sich den Regeln des Patriarchats entzieht.

Losgelöst von jeglicher Zeitlichkeit existiert das Nichts als ungreifbares Objekt des Feminismus. Auch ohne ihm mit bestimmt guten, aber individuellen Visionen die Existenz zu nehmen, bietet es eine theoretische Ausgangslage für Vorstellungen des komplett Anderen, des nie Gewesenen: von Realitäten, in denen Feminismen und Frauen nicht intrinsisch mit dem Gewaltbegriff verbunden sind, in der es das eine oder andere vielleicht gar nicht gibt. Wie diese aussehen können, lässt sich, in Anlehnung an Cornelius Castoriadis, in *Radikaler Imagination* erdenken. Mit dieser Denkfigur nach Castoriadis, wird nicht nur eine bessere Version der Gegenwart konzipiert, sondern sich eine gänzlich andere Gegenwart vorgestellt – keine Reformen, sondern vielmehr andere Welten entwerfend. Dabei ist Fantasie kein Mittel zur Flucht, kein eskapistisches Bonbon, das für die Dauer des Lutschens die miserable Gegenwart vergessen machen soll, sondern eine politische Geste des Widerstands. Castoriadis positioniert sich gegen Determinismus und geht davon aus, dass jegliche gesellschaftliche Ordnung durch Imagination hervorgebracht wurde. Das bedeutet, dass sie instabil und veränderbar ist. Gesellschaften ›machen‹ sich also selbst, sind Ergebnisse kollektiver Vorstellungskraft, denn Menschen besitzen nicht nur die Fähigkeit, bereits Bekanntes anders zu kombinieren, sondern auch jene, tatsächlich Neues zu schaffen, das vorher so nicht existierte. Er schreibt: »Innerhalb des Sein-Müssens tritt das radikal Imaginäre als Andersheit hervor und als die ständige Ausrichtung auf Andersheit, [...] als die Hervorbringung von ›Bildern‹, [...] als Figurationen oder Vergegenwärtigungen von Bedeutungen«. ²⁰ Diese Imagination entsteht also zwar nicht im luftleeren Raum, aber ist dennoch ein aktiver gestalterischer Prozess ohne ›Vorher‹, der sich selbst erschaffend Realitäten hervorbringt. Robin D. G. Kelly fasst es konkreter, wenn er mit Jayne Cortez sagt, sich das »Irgendwo jenseits

19 Vgl. ebd.

20 Cornelius Castoriadis: *The Imaginary Institution of Society*, Cambridge: Polity Press 1987, S. 369, Übers. d. Verf.

des Nirgendwo« vorzustellen, sei eine höchst komplexe Aufgabe und genau deswegen von großer Dringlichkeit.²¹ Denn ohne neue Visionen wissen wir nicht, was wir aufbauen können, sondern nur, was niedergerissen werden sollte. Sara Ahmed begegnet dem konkreter und affektgetrieben u.a. in *The Cultural Politics of Emotion* (2004), sieht Gefühle wie Wut oder Unbehagen als produktive Kräfte, die in der Abkehr von Bestehendem neue Welten vorstellbar machen.

Und genau dafür bietet sich Film als Medium an. Bewegtbild besteht zwar historisch gewachsen und kann sich aus der Dauergegenwart auch nicht lösen, dient aber mit seinen Möglichkeiten durchaus als Katalysator radikaler Vorstellungen. Und das auf verschiedenen Ebenen; darunter die Produktionsbedingungen, die verschiedenen möglichen Formen des Zusammenarbeitens, selbstverständlich die Inhalte und vielleicht ebenso entscheidend die Medienspezifika. Insbesondere mit dem Aufkommen »neuer« Medien geht jedes Mal auch eine gewisse Utopie einher. Gerade was Video in den 1970er und 1980er Jahren angeht, waren die feministischen Hoffnungen groß: Video galt als unbeschriebenes Blatt, als Kunstform, die kein Jahrhundert oder Jahrtausend altes männliches Erbe auf den Schultern trägt und daher als Medium (häufig in Einklang mit Performancekunst) zur Erforschung einer eigenen, weiblichen Subjektivität prädestiniert zu sein schien. Kostengünstig, unmittelbar und unter Umständen konfrontativ, war und ist dieses Medium Mittel zur Sichtbarmachung und -werdung. VALIE EXPORT geht so weit, Video als »politisches Instrument, als Waffe«²² zu deklarieren. Ich werfe deswegen einen Blick auf diesen mittlerweile historischen und retrospektiv auch oft idealisierten Moment (der sich leider recht schnell verloren hat, wie das mit Euphorie so oft der Fall ist) – ganz einfach, weil ich glaube, dass wir davon etwas für die Zukunft lernen können.

So beispielsweise von pezoldo. Die österreichische Künstlerin entwirft mit ihrem *Radio Freies Utopia* (RFU) – dem ersten völlig unabhängigen Nahsehsender der Welt – Szenen eines in der Realität situierten Anderen. »RFU IST NICHT WELTVERBESSERUNG – SONDERN EINE GEGENWELT!«,²³

21 Robin D. G. Kelly: *Freedom Dreams: The Black Radical Imagination*, Boston: Beacon Press 2002, S. XII, Übers. d. Verf.

22 EXPORT in Yvonne Spielmann: *Eine Pfütze in Bezug aufs Mehr. Avantgarde*, Frankfurt a.M.: Verlag Peter Lang GmbH 1991, S. 130.

23 pezoldo: *Kunst für das 21. Jahrhundert. Entwurf einer Gegenwelt*, Ostfildern: Cantz Verlag 1995, S. 62.

schreibt pezoldo in ihrem Manifest. Sie entspinnt in einer selbstverständlichen Haltung radikaler Imagination, wie der erste Mann der Welt ein Kind gebiert, wie für sie die Liebe aussieht, oder wie man in der Badewanne Urlaub auf Bari macht. Ihr Film *Canale Grande*²⁴ handelt von und erwächst rund um Sendungen von RFU, die pezoldo häufig im Alleingang live und vor Ort mit Kamera in der Hand, Antenne auf dem Kopf und Bildschirm auf dem Rücken für die Menschen (und/oder die Natur) in ihrer Nähe sendet. Sie entwirft dabei Momentaufnahmen einer von ihr als Gegenwelt benannten Realität, die mit der gegenwärtigen nichts zu tun hat, sondern, sich als Ausgangslage ein Nichts vorstellend, soziale Gefüge, Konventionen oder Geschlechtererwartungen komplett neu kodiert und präsentiert. Mir geht es in diesem Zusammenhang nicht um die visuellen Möglichkeiten, die das Bewegtbild heute hat, um Fantasiewelten zu bauen – sei es durch Rekombination gegebener Bilder mit Computer Generated Imagery (CGI) oder durch generative Systeme wie künstlicher Intelligenz –, sondern um die Fantasie selbst. Denn die weist über die audiovisuelle Darstellung hinaus, gibt den beiden Nixen in pezoldos ›Strandzimmer‹ samt Ananasbaum, Seestern und anderen kleinen Wasserwesen ein im Jetzt verortetes zukünftiges Zuhause. Die eine blau, die andere grün, beide mit weiß geschminkten Gesichtern und einer Muschel auf Höhe der Genitalien, berühren sie sich gegenseitig mit Federwedeln – pezoldo findet Bilder, die Realitäten zersplittern lassen und in einer farbigen Fülle von weiblicher* Lust, Möglichkeiten der Transformation und Koexistenz erzählen.

Vom anarchischen Übergang zu einer von patriarchalen Zwängen befreiten Welt erzählt auch Pipilotti Rists wohl bekannteste Videoarbeit *Ever Is Over All* (1997). In hellblauem Kleid läuft eine Frau beschwingt die Straße hinunter und schlägt freudig mit einer langstieligen Blume Autoscheiben ein. Das weiblich-lieulich kodierte Objekt Blume wird zu einem lustvoll transformativen Gegenstand der Zerstörung kapitalistischer Ordnung. Die Frau ist aktiv destruktiv, aber nach der Wut kommt hier weder Schuld noch Strafe: Die Polizistin grüßt nur freundlich; in dieser regelenthobenen sozialen Logik reagiert man solidarisch und nicht repressiv. Ganz ähnlich handhabt es Pepperminta in Rists gleichnamigem Film.²⁵ In bunter Rebellion entwirft sie in Form eines performativen Manifests mit den Mitteln von Imagination, Farbe und Sinnlichkeit neue Arten zu leben und zu sterben. Alles scheint ganz

24 *Canale Grande*, AT/DE 1980, R: pezoldo.

25 *Pepperminta*, CH/AT 2009, R: Pipilotti Rist.

einfach, man muss nur die Freude daran erkennen. Dieses Schaffen utopischer Räume anstelle von realer Kritik kann allerdings auch kritisiert werden. Im Zwang zur Positivität wird Analyse gegen Ästhetisierung getauscht und mündet leicht in Entpolitisierung und Individualisierung subjektiver Befreiung anstelle von systemischer Strukturkritik. Rists Stil ist visuell attraktiv und leicht konsumierbar, was die Arbeiten in ihrer neoliberalen Erscheinung in gewisser Hinsicht mit dem kritisierten System kompatibel macht. Insbesondere aus einer intersektionalen Perspektive ist deutlich, dass eine solche Leichtigkeit nicht universell zugänglich ist und einer weißen privilegierten Sicht entspringt. Trotzdem gilt: Affektiv, anstatt argumentativ zu arbeiten, ist eine valide und effektive Form der Wahrnehmungsverschiebung, die das Eröffnen erweiterter Perspektiven ermöglicht. Utopien sind intrinsisch nicht realistisch, und in diesem Sinne kann Freude selbst eine Form von Widerstand und Ausblick sein.

Einen ganz anderen Blick auf veränderte Verhältnisse wirft Lizzie Borden mit ihrem Film *Born in Flames*.²⁶ Zehn Jahre nach dem erdachten »sozialistisch-demokratischen Befreiungskrieg« in den USA und einer vermeintlich erreichten Gleichheit wird auf die Revolution und ihre Akteurinnen verschiedener Aktivistinnengruppen – die Betreiberinnen der freien Radiosender Phoenix Radio und Radio Ragazza und die Women's Army – geblickt und festgestellt, dass es auch in dieser Uchronie nach wie vor viel zu tun gibt. Direkte Kritik an Rassismus, Klassismus und Heterosexismus wird hier zusammengedacht. In hybridem Ansatz vermischen sich Proteste, Medienarbeit, Freundinnen-schaften und schließlich auch militante Aktionen. *Born in Flames* spielt also zwar ebenfalls in einer alternativweltlichen Realität, zeigt diese jedoch zu weiten Teilen aus einer gegenwartsnahen Perspektive Schwarzer Frauen samt inhärenten ungelösten Konflikten, Widersprüchen und Scheitern. Denn Rassismus und Patriarchat bleiben auch nach politischem Umbruch bestehen. Radikale Imagination wird hier als Konfrontation fantasiierter realpolitischer Ereignisse mit kollektivem Kampf im Untergrund ausgetragen. Besonders wirksam ist dieses Imaginieren dahingehend, dass Borden sich spielerisch und doch konkret durch Zeitlichkeiten bewegt, indem sie im Irgendwann zurück nach vorn schaut und dabei solidarisches Handeln in den Vordergrund stellt. Denn wie großartig ist eine Gang von Frauen mit Trillerpfeifen auf Fahrrädern, die aus allen Ecken New Yorks genau dann zur Stelle ist, wenn man sie braucht, um einem sexuellen Übergriff zu entkommen?!

26 Born in Flames, USA 1983, R: Lizzie Borden.

Abb. 1: *Born in Flames: Fahrrad-Gang mit Trillerpfeife*



Born in Flames, USA 1983, R: Lizzie Borden. Still aus der von Anthology Film Archives restaurierten Fassung. Credit: Anthology Film Archives.

Morehshin Allahyari hingegen arbeitete für ihr künstlerisches Forschungsprojekt *She Who Sees The Unknown* (2017–2021) explizit mit spekulativer Fabulation, um mit den Mitteln von 3D-Simulation, Bewegtbild und Skulptur Geschichten weiblicher Dschinnis neu zu erzählen.²⁷ Über *Storytelling* als Methode und den von Allahyari geprägten Ansatz des *Re-Figuring* gibt die iranisch-kurdische Künstlerin monströsen weiblichen und queeren Figuren islamischen Ursprungs aus Regionen in Westasien und Nordafrika neue Stimmen und Narrative. In diesem Entwerfen alternativer Wissenssysteme und Neu-Codieren von Geschichte für eine andere Zukunft fordert sie westlich gefestigte Narrative von in erster Linie Kolonialismus und Patriarchat heraus und schreibt Gegenentwürfe. Technologie und digitale Netzwerke spielen für ihre aktivistisch-künstlerische Praxis eine große Rolle, die von ihr verwendeten Medien dienen als feministisches Werkzeug, um Dschinnis als *Re-Figures* zu neuem Leben zu erwecken. Und dabei wird sie teils ganz konkret, beispielsweise im Video zu Aisha Qandisha, einer gefürchteten Figur aus der marokkanischen Mythologie, häufig als wunderschöne junge Frau dargestellt, die sich in Wassernähe

27 Mehr dazu online unter: <https://shewhoseestheunknown.com>, abgerufen am 23.03.2026.

aufhält und von Männern Besitz ergreift. Darin nutzt Allahyari Charakteristika des Dschinns, um Muster von Misogynie und emotionalem Missbrauch, insbesondere anhand Erfahrungen von Frauen of Colour, zu verhandeln und in Richtung Heilung zu verweisen, wenn es heißt: »Du bist die Vergangenheit und ich mache mich auf in die Zukunft.«²⁸ Das 3D-modellierte Bewegtbild fungiert hier als Raum, in dem über feministische Kritik und Vision Mythos und Technologie zusammenkommen und einen anderen, jegliche Zeiten verbindenden und gleichzeitig von ihnen befreiten Weltentwurf ermöglichen.

Diese Beispiele zeugen von Film als Katalysator politischer Träume, als Mittel zum Ausdruck und audiovisueller Vergegenwärtigung von feministischen Fantasien und Fabulationen anderer Welten und Gesellschaften, kurz: (noch) nicht realisierten Möglichkeiten von *Frau*. Diese Vorstellungen widersetzen sich dem, was gängig im Kapitalismus als *Traum* verkauft wird und ganz großartig von Martha Rosler in ihrer mit Paper Tiger Television produzierten Sendung *Martha Rosler Reads Vogue: Wishing, Dreaming, Winning, Spending*²⁹ entlarvt wird. Film kann also eine Brücke sein, kann in eine scheinbar starre Gegenwart Bewegung bringen, zeitliche Purzelbäume schlagen und uns vorstellbar machen, was noch nicht ist. In ihrer Vielfalt widersetzen sich diese radikalen Imaginationen mit ihren individuellen oppositionellen Blickpolitiken einer binären Generalisierung und Subsumierung unter dem popkulturellen Phänomen eines *female gaze*, den es, weil keine allgemeingültige Essenz weiblicher Realitäten existiert, gar nicht geben kann. Und auch sonst widersetzen sie sich ziemlich vielem, wenn nicht allem, um ballastfrei und wortwörtlich erfrischend mit, durch und irgendwann ohne Film in die Zukunft hineinzuleben.

28 She Who Sees The Unknown: Aisha Qandisha, 2018, Morehshin Allahyari, Übers. d. Verf.

29 Martha Rosler Reads Vogue: Wishing, Dreaming, Winning, Spending, USA 1982, R: Paper Tiger Television/Martha Rosler.