

Kathrin Peters

Family Affairs

Filmforschung bei Sharon Hayes und Pier Paolo Pasolini

Three – Das Wissen des Interviewfilms

Die Zusammenstehenden werden in einer stillen Kamerafahrt vorgestellt. Auf einer kleinen Anhöhe vor einem alten, ehrwürdigen Gebäude haben sie sich versammelt. Zufällig stehen sie nicht dort. Aber auch nicht so, wie es für ein Gruppenbild stimmig wäre, dafür sind die Körper zu sehr aufeinander und zu wenig auf die Kamera bezogen, die sich auch nicht für Gruppenbilder zu interessieren scheint. Sie fährt die Gesichter und Körper ab, etabliert dabei keine Gesamtansicht, sondern eher ein Tableau der Differenzen, der Differenzen von *gender* und *race* (von *age* weniger), der verschiedenen Styles, die ganze popkulturelle Kontexte aufrufen. »Is sex important to you?«, ist die erste Frage der Interviewerin, die ins Bild tritt, mit ihr kommt der Ton. Die Interviewerin ist von hinten zu sehen und hält ihr Mikrofon vor eine Person, die in der ersten Reihe steht und unter Gekicher sagt, »yes, of course«. »Why do you say ›of course‹?« Das Gespräch stockt, das Mikrofon wandert weiter, ausführlichere Antworten folgen. Im Verlauf des Interviews – oder ist es ein Gespräch, eine Umfrage? – wird schüchtern, ernsthaft, peinlich berührt und kokett geantwortet. Es geht um Selbstpositionierungen und noch mehr geht es darum, gegen Positioniertwerden zu protestieren. Gegen Ende gibt es Streit.

In der guten halben Stunde, die das Video dauert, ist die Interviewerin mal von hinten, mal *en profil* zu sehen, von vorne nie. Es ist Sharon Hayes, die Künstlerin selbst. Für *Ricerche: three*, so heißt die Videoinstallation, hat sie Studierende eines *All-Women's College* in Massachusetts (Mount Holyoke) nach

ihren Vorstellungen von Geschlecht und Sexualität, nach Familie und Verwandtschaft befragt.¹ Dass es 35 Studierende sind, kann man nur im Begleittext lesen, zählen ließen sie sich nicht. Denn die Kamera kadriert die Gesichter der Sprechenden in einem Umraum von Zuhörenden, die als Gruppe nicht zu erfassen sind. Während eine*r spricht, schwenkt die Kamera zuweilen zu einer anderen Szene, dorthin, wo zugehört wird, wo Köpfe zusammengesteckt werden oder eine eine andere umarmt. Das Gesagte löst sich immer wieder von den Sprechenden ab. Von Identitäten und Identifikationen, Weiblichkeit und Männlichkeit ist die Rede, und von trans* Personen, die es wissen müssen, ist zu hören, dass Männlichkeit ein viel engeres Korsett als Weiblichkeit sei. In diesem sehr internationalen College sind die Feminismen, die vertreten werden, divers und auch kontrovers. Über intersektionale Probleme von Geschlecht und Rassifizierung gerät die Gruppe in Streit, genauer darüber, wie partikular oder universal weibliche Selbstbestimmung gedacht werden kann oder muss. Ob geschlechterpolitische Vorstellungen des Westens marginalisierten Gemeinschaften, den *Native Americans*, um die es im Gespräch geht, aufgedrückt werden dürften? Oder ob nicht selbstverständlich für ein universelles Menschenrecht auf Unversehrtheit gekämpft werden sollte, nicht zuletzt angesichts von Massenvergewaltigungen in Indien, wie eine, die sich darüber aufregt, immer als *South Asian* wahrgenommen zu werden, einwirft? Die Gruppe einigt sich schließlich darauf, dass infrage steht, wer überhaupt für wen und in wessen Namen spricht: »We are talking about different >wes<.«

Solche Szenen in einem Band zum »Wissen der Künste« an den Anfang zu stellen, führt zunächst zu Fragen der Vermittlung: Hayes und ihre Protagonist*innen ver- oder übermitteln Wissen über Gender Politics Anfang des 21. Jahrhunderts. Für Hayes ist das *All-Women's College* ein »container«, um »contradiction that such gender-sex regated institutions are >behind< and >ahead< of the rest of society« zu befragen.² Das College als Laborsituation: Was hier gesprochen wird, ist keineswegs repräsentativ, aber in den Aussagen kondensiert doch ein Diskurs um *sex*, *gender* und *race*, der für die Gegenwart auch jenseits dieses spezifischen Milieus von größter Relevanz ist. Denn der Umstand, dass selbst diejenigen, die Gender-Debatten ablehnen, diese durch ständige Thematisierung in Gang halten, ist ein unmissverständliches Anzeichen für das Vorliegen eines Diskurses im Foucault'schen Sinn: das heißt, einer Wissensordnung, die jede*n Einzelne*n umtreibt und angeht, weil

1 Sharon Hayes: *Ricerche: one* wurde für die Ausstellung *Il Pilazzo Enciclopedico*, kuratiert von Massimiliano Gioni, anlässlich der 55. Biennale in Venedig 2013 realisiert und vom International Production Fund Outset gefördert, 1-Kanal HD-Video, 38 Min. Courtesy: Tanya Leighton. Ich hatte Gelegenheit, 2016 anlässlich eines Kolloquiums am Institut national d'histoire de l'art, Paris, Überlegungen zu dieser Arbeit vorzutragen. Sie sind erschienen unter dem Titel »Faits et fantasmes : à propos de Ricerche: three (2013) de Sharon Hayes«, in: *Repenser le médium. Art contemporain et cinéma*, hg. von Larisa Dryansky, Antonio Somaini und Riccardo Venturi, Paris 2022, S. 469-484.

2 <https://www.tanyaleighton.com/artists/sharon-hayes/hayes-2013-0089> - 3 (letzter Zugriff: 6. Januar 2023).



Sharon Hayes: **Ricerche: three**, 2013, 1-Kanal HD Video, 38 Min.,
Mitwirkende: Octavia Cephass, Videostill.

wir – durchaus wir alle – nur innerhalb dieser Wissensordnung als Subjekte erkennbar und aner kennbar werden.³

Für die Eindringlichkeit des Gesagten spielt das Interview als mediale Form eine entscheidende Rolle. Denn es wäre zu einfach zu sagen, dass die epistemische Funktion des Interviewfilms sich darauf beläuft, vorhandenes Wissen aufzuzeichnen und zu speichern. Das Filmische⁴ vermittelt also nicht bloß, sondern bringt Wissen eigens hervor, ein Wissen des Interviewfilms. Denn hier wird nicht etwas gesagt, das ohne das Interview auch gesagt werden könnte – das mag vorkommen, ist aber nicht, worauf ein Interview spekuliert. Vielmehr soll es Aussagen generieren, die die Pose, die vor Kamera und Mikrofon unweigerlich entsteht⁵, durchkreuzen oder enthüllen, was immer das jeweils bedeutet. Das Sprechen bringt das Worte-Finden voran. Die Situation des Interviews treibt Aussagen hervor, die selbst für die, die sie gemacht haben, erstaunlich sein mögen, woraus zuweilen Dramen der Interview-Freigabe entstehen können.⁶ Mit den Überlagerungen von Bild und Ton gibt

3 Judith Butler würde in ihrem Weiterdenken Foucaults »Normen« sagen. Vgl. dies.: **Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen**, Frankfurt/M. 2009.

4 »Das Filmische« wird hier vorläufig als übergreifende Bezeichnungen für verschiedene Bewegtbild-Formate und mediale Technologien innerhalb und außerhalb des Kinos oder Kunstraums verwendet.

5 Vgl. Owens, Craig: »Posing«, in: ders.: **Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture**, Berkeley/Los Angeles 1992, S. 201-217, für eine psychoanalytische Theorie des Fotografiertwerdens als Szene des Begehrens.

6 Vgl. Hüser, Rembert: »Brief zum Film«, in: ders.: **Geht doch**, hg. von Hanna Engelmeier und Ekkehard Knörer, Berlin 2021, S. 259-286, über ein Gespräch zwischen Karsten Witte und Robert Bresson, das nie veröffentlicht wurde.

der Interviewfilm zudem immer mehr und anderes preis als intendiert; die Stimmen und die Körper der Beteiligten werden hör- und sichtbar, ohne dass die Performanz der Situation unter Kontrolle gebracht werden könnte, weder von den Interviewten noch den Interviewenden. Vor oder hinter Mikrofon und Kamera läuft jede*r Gefahr, aus der Rolle zu fallen. Jedes Interview sagt daher etwas über Form und Ereignis des Interviews selbst aus, es bezeugt die Kontingenz der Begegnung, die es herstellt. Welche Kleidung trägt eine Person, welche Frisur? Wie klingt die Stimme? Welche Gestiken und Blicke stehen zum Gesagten wie im Verhältnis? Wie hört sich Schweigen an? Was hätte ich gesagt?

Mit dem etwas erratischen Titel der Videoinstallation, *Ricerche: three*, hat Sharon Hayes Fährten ausgelegt. Eine führt zu möglichen anderen Folgen einer Serie, *one* und *two*, die es zwar 2013 noch nicht gab, als *Ricerche: three* auf der Kunstbiennale in Venedig erstmals gezeigt wurde, inzwischen aber, zehn Jahre später, tatsächlich gibt. Mit dem italienischen Wort *ricerche* spielt der Titel zudem auf eine Recherche an, die jenseits von Sharon Hayes' Videoinstallation liegt. Die Referenz wird nicht verheimlicht, in Begleittexten ist davon die Rede, aber sie ist für das Verständnis des Videos doch nicht essenziell, auch wenn manche Frage, die Hayes stellt, wie aus einer anderen Zeit nachhallt. *Fühlst du dich als Don Juan?* »What?« Ein*e Student*in möchte bald Kinder bekommen oder, vielleicht besser, eine Partnerin finden, die sie austrägt, und Hayes fragt, »do you think marriage solves sexual problems?« Dieselbe Frage hatte Pier Paolo Pasolini 50 Jahre zuvor einer Frau am Strand in der Nähe von Rom gestellt. Die Szene in *Comizi d'amore*, so heißt Pasolinis 1964 erschienener Film⁷, zeigt die Frau umringt von Oberkörpern, dazwischen Pasolini, der ihr ein Mikrofon entgegenhält. Und wie Hayes' Gesprächspartnerin, die meint, »no, it can create them«, sagt auch die Frau am Strand von Rom, nein. In ihrer Ehe habe Sex von Anfang an nicht stattgefunden. Die Gründe erfährt man nicht, vielleicht kennt sie sie nicht oder sie sind nicht aussprechbar. Jedenfalls findet sie nicht die richtigen Worte. Die Offenheit, mit der eine Frau Anfang der 1960er Jahre ein sexuelles Leben einfordert, ist gleichwohl entwaffnend.⁸

Für *Comizi d'amore* war Pasolini durch Italien gereist, vom Süden in den Norden, aufs Land, ans Meer und in die Stadt, hatte verschiedene, klassenspezifische Milieus – Arbeiter*innen, Studierende – aufgesucht, um die Leute, die sich scheinbar zufällig vor seiner Kamera und seinem Mikrofon

7 *Comizi d'amore* wurde im Sommer 1963 in Italien gedreht. Ins Deutsche etwas ungünstig als »Gastmahl der Liebe« übersetzt, ins Englische als »Love Meetings«.

8 Entwaffnend auch deswegen, weil dem Film immer wieder mit starker Reserviertheit begegnet wird. Ob Pasolinis Fragetechnik, die Normativität der Antworten oder das Thema an sich abgewehrt werden, schwimmt dabei leicht. So etwa bei der Diskussion nach der Vorführung im Deutschen Filmmuseum, Frankfurt a. M., am 21. Mai 2015, URL: <https://www.pier-paolo-pasolini.de/21052015.html> (letzter Zugriff: 6. Januar 2023).



Pier Paolo Pasolini: *Comizi d'amore*, Italien 1964, 89 Min., Filmstills.

scharen, nach Familie, Frauenemanzipation, Homosexualität und Sexarbeit zu fragen. Oder, wie es zeitgenössisch hieß: nach dem »sexuellen Problem«.⁹

Am Strand von Rom beginnt das dritte von Pasolinis in vier Kapitel unterteilte Umfrageprojekt, »Ricerche tre: La vera Italia?« ist im Zwischentitel vermerkt. Es ist diese Nummerierung, die Sharon Hayes übernimmt, wie sie auch Pasolinis Fragen und das filmische Setting aufgreift, als nähme sie einen losen Faden auf.

9 So Pasolinis Wortwahl. Hintergrund seiner Reise sind das Lex Merlin, wonach Sexarbeit nicht mehr staatlich betrieben werden durfte, sowie zeitgenössische Debatten über Ehescheidung.

Wenn es darum geht, ob die Künste Wissen vermitteln oder sogar Wissen hervorbringen können, dann ist dies für den Film, besonders für dokumentarische Filmformate, eine weit weniger herausfordernde Frage als zum Beispiel für die Malerei. Die epistemische Bedeutung von Film liegt in der Medialität der Aufzeichnung und deren spezifischem Wirklichkeitsbezug begründet sowie in der prädikativen Ebene des Filmischen, weil Schrift und Sprache diejenigen Medien sind, in denen Wissensbestände konsolidiert sind und üblicherweise erscheinen. Mit der Montage, die Sinnkonstellationen und Argumentationen erzeugen kann, rückt das Filmische womöglich nicht zur akademischen Wissenstechnik auf, aber kann doch im Bereich populärer, journalistischer oder künstlerischer Formen epistemologische Geltung beanspruchen.¹⁰ Aufzeichnungssettings und -techniken, die Auswahl der Orte, die Selektion des gedrehten Materials, die Montage – all dies sind Verfahren der filmischen Wissensproduktion. Filme referieren auf ein außerfilmisches Geschehen mittels ästhetischer Operationen, die Wahrnehmbarkeit und Lesbarkeit überhaupt erst erzeugen. Das heißt, die Aussagen, die *im* Film getroffen werden, als konkrete Wissensebene ernst zu nehmen, aber zugleich die medialen Verfahren zu bedenken, die diese Aussagen hervorbringen.¹¹ Dazu gehört, dass Pasolini das Gesagte mit einem zeitgenössisch avancierten Synchronongegerät aufgenommen hat,¹² das erstmals ein Sound Recording vor Ort ermöglichte, einer Apparatur, die Hayes in ihrem Setting seltsam nachhallen lässt. Daran wird auch deutlich, dass die ästhetischen Operationen den einzelnen Film zugleich in den Horizont anderer Filme stellen, etwa um ihn als Genrefilm erkennbar werden zu lassen oder auch im Gegenteil sich von Lesbarkeitserwartungen abzugrenzen.¹³ Neben dem außerfilmischen Wissen und dem, was als medienästhetisches Wissen bezeichnet werden kann, ist dies eine dritte Ebene filmischen Wissens, eine, die im engeren Sinne künstlerisches Wissen genannt werden könnte. Diesen Verbindungslinien zwischen Sharon Hayes' *Ricerche*-Serie und Pier Paolo Pasolinis *Comizi d'amore* nachzugehen, kann nur konkret erfolgen, so konkret, wie auch Filme es immer sind, ob diese nun als Installationen für Ausstellungskontexte konzipiert sind oder als Randerscheinungen kanonisierter Filmkunst auftauchen. In einer sozu-

10 Amateurhaftes Wissen, wie Simon Rothöhler es nennt, in ders.: *Amateure der Weltgeschichte. Historiographische Praktiken im Kino der Gegenwart*, Zürich 2011.

11 Die diegetische Ebene medienontologisch aufzulösen, wie die (spät-)moder-nistische Kunst- und Medientheorie es fordert, der schnell als inhalt-tistisch gilt, was mit Vermittlung und Diegese zu tun hat, würde bedeuten, das Thema zu löschen. Aber es ist von Interesse, was 1963 und 2013 über Genderverhältnisse gesagt wird.

12 Dem Tonaufnahmegerät Nagra; gedreht wurde mit einer portablen 35mm-Kamera, Arriflex, die an wenigen Stellen des Films auch selbst Gegenstand des Bildes wird.

13 Für *Comizi d'amore* ist hier *Chronique d'un été* von Jean Rouch und Édgar Morin (F 1961) zu nennen, ein dem Cinéma Vérité zugerechneter Interview-film. Siehe hierzu Ruchatz, Jens: *Die Individualität der Celebrity. Eine Mediengeschichte des Interviews*, Konstanz / München 2014, S. 258–306.

sagen nahen Einstellung auf beide Filme werden im Folgenden ihre epistemisch-ästhetischen Einsätze und die Verflochtenheit der verschiedenen filmischen Wissens Ebenen nachgezeichnet.

1963, in dem Sommer, in dem er mit kleinem Team *Comizi d'amore* dreht, fährt Pasolini immer weiter und kommt doch nicht weiter. Seine Untersuchung steckt in einer profunden Krise, so teilt er es dem Schriftsteller Alberto Moravia mit, der neben dem Psychoanalytiker Cesare Musatti zwischen jedem der insgesamt vier Kapitel als väterlicher Experte zu Rate gezogen wird.¹⁴ Diese Gespräche, die in denkbar großem Gegensatz zu den Interviews *on location* um einen stattlichen Gartentisch sitzend geführt werden, sollen in Pasolinis rastloses und ratloses Reisen und Fragen eine Metaebene einziehen, die aber nicht recht hält, was sie verspricht. Einmal resümiert Pasolini enttäuscht: Die Leute ließen es an jeder Intimität mangeln. Sie hätten auch keinerlei Fähigkeit, eine allgemeine Idee zur Frage der Sexualität zu entwickeln oder auf einer abstrakteren Ebene zu einer Aussage zu kommen. Moravia und Musatti erklären wortreich und ausschweifend, warum das wohl so sei, doch die Kamera zeigt sie zusammengekauert in ihren Sesseln sitzen und die Zuschauerin fragt sich, was eigentlich sie antworten würden, hielte man ihnen das Mikro ins Gesicht, um zu erfahren, ob sie sich als Don Juan fühlen.

Pasolini beschließt, lebensnäher zu fragen. Die Folge ist das Aufblitzen einer wirklichen Erfahrung am Strand von Rom. Ob die misslungene Ehe noch lange hat halten müssen? Pasolini geht dazu über, Meinungen zur Frage der Legalisierung von Ehescheidung einzusammeln, die Anfang der 1960er Jahren in Italien verhandelt wurde. Sein Plädoyer, dass jede und jeder doch das Recht habe, Fehler auch zweimal zu machen, kommt bei einigen der Befragten nicht an. Sie bestehen darauf, dass eine gescheiterte Ehe doch sicher die nächste scheiternde Ehe nach sich ziehen würde und so weiter, warum also nicht gleich bei der ersten Ehe bleiben? Die Institution Ehe ist offenbar auf Fatalismus errichtet – ob sie bis zum Ende durchzustehen sei oder ob das wiederkehrende Scheitern einer selbstbestimmten Wahl gleichkomme, ist eine unglückliche Alternative. Das Interviewprojekt schrammt seinerseits nur knapp am Scheitern vorbei. »Das Volk«, dem Pasolini sich verbunden fühlen will,¹⁵ lässt seinen Fantasien nicht freien Lauf, es besteht auf dem Gesetz des

14 Musatti war ein einflussreicher italienischer Psychoanalytiker, der sich in einigen Schriften mit der Analogie von Kino und Psyche beschäftigte. Ihm ging es darum, Filme in die psychoanalytische Behandlung zu integrieren. Siehe hierzu Hediger, Vinzenz: »Der Film als Tagesrest und Ferment des Symptoms. Filmologie und die Nachträglichkeit der psychoanalytischen Filmtheorie«, in: *Montage A/V*, Bd. 1, Nr. 13, 2004, S. 112–125. In dieser Nummer sind auch zwei Aufsätze von Musatti in deutscher Übersetzung abgedruckt (*Cinema e psicoanalisi / Kino und Psychoanalyse*, 1950; *I processi psichici attivati dal cinema / Die psychischen Prozesse, die vom Kino in Gang gesetzt werden*, 1952). Vgl. Musatti, Cesare: »Le cinéma et la psychoanalyse«, in: *Revue internationale de filmologie*, Nr. 6, 1949, S. 184–194.

15 1963 spricht Pasolini von der »archaischen Prähistorie des Südens«, die immer weiter verarmt – Pasolini bezieht sich explizit auf die transformative



Pier Paolo Pasolini: *Comizi d'amore*, Italien 1964, 89 Min., Filmstill.

Faktischen, das heißt, des Gegebenen. Und Pasolini wird immer suggestiver und drängender. Er verwickelt die Befragten in Widersprüche, bis diese sich überfordert wieder herauszuwinden suchen. Oder schweigen.

Pasolini will etwas hören zur Gleichberechtigung der Frau. Um die es nicht gut bestellt ist, das sehen alle ein, aber die gesammelten Aussagen sind gleichwohl ernüchternd, Tautologien sind die Regel: Ein Mann habe mehr Freiheiten, weil er ein Mann sei, weiß eine Frau und findet das ganz in Ordnung so; eine andere, am Lido mit weißer Badekappe im Gegenlicht zu sehen, kann schlauerweise begründen, dass es ja auch bequem sei, ein wenig unterlegen zu sein. Einer ist gegen Scheidung, weil er aus Kalabrien kommt, und eine ältere Frau ist auf militante Weise überzeugt, dass eine geschiedene Mutter den Untergang der Nation bedeute. Das geht so hin und her, von Strand zu Strand, um das Mikrofon scharen sich Männer, Frauen und Kinder. Straßeninterviews waren Anfang der 1960er Jahre alles andere als die Regel, Pasolini wartet, wer kommt und was passiert. *Comizi d'amore* dokumentiert daher auch die medienhistorische (In-)Kompetenz, eine mediale Pose und Redeweise überhaupt einnehmen zu können. Es hat eine besondere Note,

Kraft der Konferenz von Baldung –, und der nördlichen Prähistorie des »Fernsehkongformismus«, siehe: Gaetano Biccari (Hg.): **Pier Paolo Pasolini in persona. Gespräche und Selbstzeugnisse**, Berlin 2020, besonders das Kapitel »Armes Italien«, S. 29–58, hier: S. 29 und 34. Die frühen 1960er Jahre werden in der Pasoliniforschung als Wendejahre ausgemacht, von einer Idealisierung des Bäuerlichen hin zu der Diagnose einer neoliberalen Konsumgesellschaft, der das Volk erliegt, vgl. de Villiers, Nicholas: **Sexography. Sex Work in Documentary**, Minneapolis 2017, Kap. »Street talk and love. Pasolini's cinéma vérité in *Comizi d'amore*«; Groß, Bernhard: **Pier Paolo Pasolini. Figurationen des Sprechens**, Berlin 2008.

dass die Leute mit blanken Schultern über Sexualität sprechen – oder eben nicht darüber sprechen. Ein Mädchen, das eng umringt ist von voluminösen, halbnackten Erwachsenenkörpern, räumt ein, dass sie durchaus gerne einmal alleine Kaffeetrinken gehen würde, sobald sie erwachsen sei. Die Kamera wechselt zu einer nahen Einstellung und auf die Rückfrage Pasolinis hin, warum die Männer etwas dagegen hätten, meint sie, die seien wohl eifersüchtig. Das ist die Fluchtlinie in diesem einengenden Tableau an Körpern und Gesichtern: Im allgemeinen Konformismus seien es die jungen Mädchen, ist Pasolini aus dem Off zu hören, die die klarsten und mutigsten Ideen hätten.

Es sind diese kleinen Stellen in Pasolinis *Comizi d'amore*, in denen sich etwas auf eine Zukunft hin öffnet. Sie sind die Verbindungsstücke zu den Szenen, in denen 50 Jahre später in den USA über Sexualität, Geschlecht und Feminismus gesprochen wird. Der Faden wird aufgenommen, es wird weitergefragt, was denn die Frauen denken, wenn wir sie einmal ganz alleine sprächen, wie sich Pasolini das wünscht,¹⁶ aber erst Hayes es realisiert. Es ist, als träten die Gruppen, die vor den Kameras stehen, in einen überzeitlichen Dialog miteinander.

One – Plädoyer für das Nichtwissen

»How are babies born?«, »Do you know how you were born?«, »Do you remember?«. Sharon Hayes ist mit verschiedenen Gruppen von Kindern im Bild zu sehen. Sie hält ihr Mikrofon mal diesem, mal an jenem Kind hin. Auch die Blicke der Kinder wandern umher, während sie in einem Garten oder am Strand zusammensitzen und mit dem ganzen Körper um Antworten ringen. Manche stehen sich aus der Affäre, in dem sie sagen, »it's kind of complicated«, andere versuchen sich an Erklärungen. Diese Erklärungen handeln von »eggs« und »sperms«, die sich treffen, in »mummy's tummy« oder auch anderswo. Zwischendurch bedarf es höchster Konzentration, Sand rinnt durch die Finger. Seltsame Substanzen kommen ins Spiel, ein »lulu«. Mit jeder von Hayes' Nachfragen, die es wirklich wissen will, fallen die Antworten verwirrender aus. Wen würde das wundern? Es ist schwierig, sich einen Reim auf die eigene Herkunft zu machen. Zwar lässt sich Wissen darüber erlangen, was biologisch vor sich geht, aber begreifen lassen sich diese Zusammenhänge, zumal in ihrer Bedeutung für das eigene Selbst, eigentlich nicht.

Das ist der Anfang von Sharon Hayes' ca. 40-minütiger Videoinstallation *Ricerche: one* (2019).¹⁷ Er korrespondiert mit der ersten Einstellung von *Comizi d'amore*, in der Pasolini an eine Gruppe von Kindern herantritt, die sich im schmalen Schatten vor einer Mauer drängt. Er hält sein Handmikrofon hin und will wissen, woher die Kinder kommen. Niemand weiß Bescheid oder *kann es sagen*. Es wird von Störchen fabuliert, die die Babys brächten,

16 Pasolini spricht im Film mit einigen befreundeten intellektuellen Frauen wie Adele Cambria, Camilla Cederna und Oriana Fallaci.

17 Sharon Hayes: *Ricerche: one*, 2-Kanal HD-Video, 28 Min., Courtesy: Tanya Leighton.



Sharon Hayes: **Ricerche: one**, 2019, 2-Kanal HD-Video, 28 Min., Mitwirkende: Winter Collins, Orion Akash Phelps, Dylan Sumner, Videostill.



Pier Paolo Pasolini: **Comizi d'amore**, Italien 1964, 89 Min., Filmstill.

vielleicht kommen die Babys aus dem Bauch der Mutter, vielleicht aus einer Blume. Bringt Jesus sie? Die Jungen, die sich in Palermo um das Mikro scharen – Mädchen antworten nicht –, versuchen Sinn aus dem zu entwickeln, was ihnen gesagt worden ist und was sie selbst beobachtet haben mögen. Eine kohärente Erzählung ergibt sich daraus nicht. Die Gesichter zeugen von Ratlosigkeit, aber auch von Zurückhaltung, denn es ist ein schwieriges Terrain, auf das sie mit den Fragen geführt werden, so viel ist ihnen bewusst. An die

Stelle der Störche und Blumen sind 60 Jahre später Eier und Spermien getreten. Das ist sicher biologisch korrekter, aber der ganze Sachverhalt bleibt doch hier wie dort eine undurchdringliche Geschichte.

Wissen hat immer Unwissen, Noch-nicht-Wissen und auch Unbewusstes im Schlepptau. Wissen als etwas, über das ein Subjekt verfügt, das in Registern von Nutzbarkeit und Evidenz firmiert, erscheint gerade im Zusammenhang der Künste wenig produktiv. In der Debatte um künstlerische Forschung herrscht, wie Tom Holert immer wieder betont hat, ein rationalistisches und ökonomistisches Verständnis von Wissen und Wissenschaft vor – und zwar sowohl bei denjenigen, die sich für die Wissens- und Forschungsrelevanz von Künsten aussprechen, als auch bei denen, die dies mit dem Verweis auf die grundsätzliche Alterität der Kunst ablehnen.¹⁸ Das Potenzial der künstlerischen Forschung liege aber gar nicht in dieser Alternative, sondern darin, aus den glänzenden Ballons der sogenannten Wissensgesellschaft gewissermaßen die Luft rauszulassen: »[t]o deflate the fetishes of knowledge and research working inside (and against) the knowledge economies that bring about the demand for epistemic shine could prove to be an option in the struggle for a noncapitalist mode of knowledge beside itself.«¹⁹ Ines Kleesattel spricht von *dirty aesthetics*, denn »die maßgebliche Relevanz künstlerischer Forschungen [liegt] in ihrer prekären Möglichkeit, mit schmutzigen Händen, Methoden und Affizierungen ein verflechtungssensibleres Wissen von der Welt hervorzubringen, als es ein scharfer Verstand allein fassen kann.«²⁰ Die grundsätzliche Vorläufigkeit und Anfechtbarkeit von Wissen, sein Verhaftetsein in Fragen des Vertrauens und des Glauben-Schenkens, seine Überlappung mit Affekten müssen jeden allzu positivistischen Begriff von Wissen an seine Ränder treiben, an denen es Vorsilben, aber keine neuen Begriffe mehr gibt: un-, nicht-, noch-nicht-.

1977 schrieb Michel Foucault einen kurzen Zeitungsartikel über *Comizi d'amore*.²¹ Das war 15 Jahre nach dem Erscheinen des Films, aber kurz nach der Veröffentlichung von *Der Wille zum Wissen*, dem Buch, in dem Foucault die ihm zeitgenössische sexuelle Befreiungsrhetorik nicht als Kontrapunkt, sondern als Teil eines übergreifenden Sexualitätsdispositivs ausmachte. Seit dem späten 19. Jahrhundert sei über Sexualität nicht geschwiegen, sondern ständig von ihr geredet worden, wenn auch hinter vorgehaltener Hand, im

18 Holert, Tom: *Knowledge Beside Itself*, Berlin 2020, S. 59. Für die Alterität von Kunst stehen ein: Menke, Christoph: *Die Kraft der Kunst*, Frankfurt/M. 2013; Garcia Düttmann, Alexander: *Was weiß Kunst? Für eine Ästhetik des Widerstands*, Konstanz 2015.

19 Holert 2020 (wie Anm. 18), S. 59.

20 Kleesattel, Ines: »Dirty Aesthetics Künstlerische Wissensproduktion und die Notwendigkeit nicht nur kunstkritischen Urteilens«, auf: <https://www.links-net.de/artikel/47391> (letzter Zugriff: 6. Januar 2023).

21 Foucault, Michel: »Die grauen Morgen der Toleranz [Les matins gris de la tolerance]«, in: ders.: *Schriften*. Bd. 3. 1976-1979, hg. von Daniel Defert, Frankfurt/M. 2003, S. 354-356, hier: S. 355; Erstveröffentlichung in: *Le Monde*, 23.03.1977 (in *Schriften* falsch mit 1997 angegeben).

Modus der Pathologisierung oder des Geständnisses.²² Im Horizont dieses Textes überlegt Foucault, wie also Pasolini innerhalb dieses Diskurses oder Dispositivs agiert. »Pasolini als Interviewer bleibt undeutlich, Pasolini als Cineast schaut mit allen seinen Ohren.«²³ Geständnisse nötigt er den Leuten nicht ab, auch kann Foucault nicht erkennen, dass es in *Comizi d'amore* um eine Dichotomie von Verbot und Befreiung ginge. »[W]as den ganzen Film durchzieht, ist, [glaube ich, nicht die Heimsuchung durch den Sex, sondern] eine Art historischer Vorahnung, eine Art unbestimmtes, vorauslaufendes Zurückweichen vor einer neuen Ordnung, die damals in Italien entsteht, die Ordnung der Toleranz.«²⁴ Während die Jungen weiser seien, als sie vorgäben, und den Erwachsenen die Märchen erzählten, die diese von ihnen hören wollten, ahnten sie bereits, welche Veränderungen sich abzeichneten. Sie sähen die alten normativen Ordnungen der Ehe, des männlichen Eroberers und der weiblichen Häuslichkeit schon zusammenbrechen, ahnend, dass nicht alles, was darauf folgt, Befreiung sei. Von nichts eine Ahnung hat Foucault zufolge aber Cesare Mussati, ein »banaler Psychoanalytiker«,²⁵ der das Zaudern, Schweigen und den Konformismus der Leute immer psychologisch, nie politisch erklärt. »Die grauen Morgen der Toleranz« heißt Foucaults kurzer Text. Eine Toleranz in Angelegenheiten von Sex und Gender, so lässt sich das verstehen, scheint schon am Horizont auf, ist aber nicht derart strahlend, wie zu hoffen gewesen sein könnte. Davon wissen andere zu berichten.

Hayes hat für *Ricerche: one* in Provincetown, Massachusetts, gedreht. Es handelt sich um einen Badeort, der insbesondere von queeren Familien besucht wird, darunter auch Hayes selbst. Während die fünf- bis achtjährigen Kinder bemüht sind, die Geschichten, die ihnen von ihrer eigenen Zeugung erzählt wurden, zu spiegeln, zeigt ein zweiter Teil der Zwei-Kanal-Installation eine Gruppe von Jugendlichen und jungen Erwachsenen, deren Antworten vorführen, wie sich biologisches Wissen mit der eigenen Subjektivierung verbindet.²⁶ Die Gruppe sitzt am Strand, Hayes kniet vor ihr. Eine erzählt davon, durch eine DI (*donor insemination*) gezeugt worden zu sein und von dem Stolz auf ihre Mütter, die sich vor 25 Jahren in der US-amerikanischen Provinz dazu entschlossen hätten, aus heterosexuellen Familienmodellen auszuscheren. Das sind keine Geschichten heroischer Überwindung von Konventionen, denn jede*r Einzelne muss unweigerlich am eigenen Leib erfahren, welchen Preis es hat, Normen zu unterlaufen. Einer berichtet von der Scham, die er als Schulkind empfand, nicht Mutter und Vater vorweisen zu können, sondern

22 Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit* 1, Frankfurt/M. 1983 [zuerst Paris 1976].

23 Foucault 2003 (wie Anm. 21), S. 355.

24 Ebd.

25 Ebd.

26 Die Videoinstallation in der Galerie Tanya Leighton Berlin (2020) zeigte keinen Splitscreen, sondern bestand aus einer doppelseitigen Projektion. Es war also nicht möglich, beide Videos gleichzeitig zu sehen, eines noch aus dem Augenwinkel.



Sharon Hayes: **Ricerche: one**, 2019, 2-Kanal HD-Video, 28 Min., Mitwirkende: Devan Wells, Jacob Polcyn Evans, Malina Simard-Halm, Videostill.



Sharon Hayes: **Ricerche: two**, 2020, 2-Kanal 3.2K-Video, 38 Min. 47 Sek., Mitwirkende: Titania Smith, Alexias Sticklin, Bethany Lartigue, Videostill.

zwei Mütter; andere sprechen in Hayes' Mikrophon von dem sozialen Druck, der auf queeren Familien lastet, besonders glücklich zu sein, weil sonst alle Probleme, die in Partnerschaften eben auftreten, auch in queeren, mit ihrem Nicht-Normal-Sein begründet würden. Wer hat ein Anrecht auf normales Unglück? Mit großer Eloquenz und Reflektiertheit berichten sie von eigenem Transitioning oder Coming-out. Sie haben Worte gefunden, in einen Diskurs hineingefunden, der etwas ermöglicht und zugleich schließt.

Eine weitere Dimension filmischen Wissens wird hier greifbar, es ist ein Wissen um die geschlechterpolitischen Veränderungen, die sich zwischen 1963 und den 2010er Jahren ereignet haben. Es spricht ja einiges dafür, das Sexualitätsdispositiv als ein bis heute andauerndes zu verstehen, wenn auch in der Verschiebung auf ein Gender-Dispositiv.²⁷ Die unterschiedlichen Verkörperungen von Geschlechterwissen, mit denen gerungen, die verleugnet und abgewehrt werden, ins Bild gesetzt zu haben, ist das Verdienst der Arbeit Sharon Hayes'.²⁸

Two – Konzepte queerer Zeitlichkeit

Nach *three* und *one* kommt der zweite Teil: *Ricerche: two* (2020).²⁹ Dieses Mal hat Hayes weibliche American-Football-Teams auftreten lassen. Die Spielerinnen, die sich in strahlendem Licht auf einem leeren Football-Feld versammeln, fragt Hayes nach ihrem Sport, nach Feminismus, Patriotismus und ob sie sich als Vorbilder fühlten und wenn ja, für wen (ja, für ihre Geschwister, ihre Kinder, für zukünftige Spielerinnen und füreinander). Es ist wichtig zu wissen, dass American oder Tackle Football vollen Körpereinsatz erfordert; Frauen konnten im Football bisher nur dann Popularität erlangen, wenn sie sogenannten Lingerie Football, das heißt, in Unterwäsche spielen. Die Spielerinnen aber, die Hayes filmt und interviewt, stehen in voller Montur vor der Kamera: in Trikots ihrer Teams Dallas Elite Mustangs oder Arlington Impact und mit *shoulder pads*, die den Brustkorb offenbar so stark panzern, dass einige sich die *pads* für die Dauer des Gesprächs mit ihren Händen vom Hals halten. Vom Hals halten sie sich so einiges: vor allem Vorstellungen von Weiblichkeit – solche, die an sie herangetragen werden, und manchmal auch ihre eigenen.

- 27 Im Französischen »le dispositif sexuel«; in Foucaults Formulierung »le sexe« schwingt sowohl Sexualität als auch Geschlecht mit. Siehe hierzu Gehring, Petra: »Sexe / Geschlecht«, in: **Foucault-Handbuch**, hg. von Clemens Kammler, Rolf Parr und Ulrich J. Schneider, Stuttgart 2020, S. 338-339. Allerdings müsste für eine umfassende Betrachtung die aktuelle französische Debatte über **genre**, über geschlechtergerechte Sprache und nicht-binäre, queere Geschlechtlichkeit hinzugezogen werden.
- 28 Zum 100. Geburtstag Pasolinis hat das Kino Arsenal in Berlin 2022 verschiedene neuere Filme gezeigt, die Pasolinis Filme aufgreifen, darunter *Futura* von Pietro Marcello, Francesco Munzi und Alice Rohrwacher, Italien 2021, der die Orte in *Comizi d'amore* aufsucht, aber nach Arbeitslosigkeit fragt und die soziale Frage stellt. Ein zu Hayes geradezu konträres Setting. Man muss schon die gleichen Fragen stellen. URL: <https://www.arsenal-berlin.de/kino/filmreihe/comizi-dautore-zeitgenoessische-italienische-filmmacherinnen-auf-den-spuren-von-pier-paolo-pasolini/> (letzter Zugriff: 6. Januar 2023).
- 29 Sharon Hayes: *Ricerche: two*, 2020, 2-Kanal 3.2K-Video, 38 Min. 47 Sek., Courtesy: Tanya Leighton. *Ricerche: two* war im Frühjahr dieses Jahres im Neuen Berliner Kunstverein n.b.k. zu sehen. Für die Zeitschrift **Cargo** habe ich die Ausstellung besprochen, Textteile wiederholen sich hier, Peters, Kathrin: »Role Models. Über *Ricerche: two* von Sharon Hayes«, in: **Cargo. Film / Kunst / Medien**, Nr. 55, 2022, S. 30-32.

Für *Ricerche: two* hat Hayes das Gewusel und die Fahrigkeit, die Pasolinis *Comizi d'amore* ausmacht, in einen Split Screen übersetzt: Es wurde mit zwei Kameras gedreht, und wenn eine Kamera die jeweils sprechende Person zeigt, wandert die andere in der Gruppe umher, zeichnet Gesten und Berührungen auf, die zeitgleich oder auch versetzt passieren. Sekundenlang ist nichts zu hören. Das ist kein Schweigen der Teams, sondern des Films. Ein wenig ist es so, als arbeite der Film gegen den Eindruck an, die Football Teams bildeten eine homogene Gemeinschaft: Solidarisierungs- sowie die Distanzierungsbebewegungen tauchen auf, ein Nicken beim Zuhören, ein tonloses Lachen oder Nebengespräch werden sichtbar. Es geht hier augenscheinlich darum, ein Bild einer pluralen Gemeinschaft herzustellen. Differenzen verlaufen eben auch innerhalb einer Community, die damit aber keineswegs gespalten ist, sondern eben divers. Eine der Spielerinnen erzählt, dass Männer sich von ihr abwenden, sobald sie erfahren, dass sie Tackle Football spielt. Eine andere hingegen gewinnt aus ihrem Sport sexuelle Attraktivität, ganz einfach, weil sie Frauen datet. Eine erklärt, dass sie im Football die fürsorglichen, selbstkontrollierenden und Service-orientierten Aufgaben, die ihr Leben ansonsten bestimmen, kompensieren könne. Dass Aggressivität männlich kodiert wird, hält eine andere für ein völlig überflüssiges *gendering*. Eine ist Mutter von fünf Kindern und hört bald mit ihrer Football-Karriere auf, um die ihres Sohnes zu unterstützen, die um einiges lukrativer sein dürfte. Alle haben zwei *full time jobs*, einen bezahlten, einen unbezahlten: Football.

Mit diesem Teil von *Ricerche* knüpft Hayes an Pasolinis Kapitel »Schifo o pietà« (»Ekel oder Mitleid«) an, eher loser als die anderen Teile. Die gemeinsame Klammer ist die Frage nach Norm und Abweichung. Pasolini hat sich laut seinem Off-Kommentar vorgenommen, explizit auf Homosexualität zu sprechen zu kommen, um dem konformistischen Mäandern, das ihm bisher begegnete, ein Ende zu setzen. In einer *discoteca* in Mailand fragt er dann aber doch eher andeutungsweise nach normalen und abnormalen Gefühlen. Ein Mann nennt sich nicht »normal«, weil er sich im Universum der Heterosexualität, in dem diese *discoteca* kreist, für den Verführer schlechthin hält. Er ist sozusagen supernormal, hat das aber nicht begriffen. Im Hintergrund lassen sich unscharf Paare erkennen, die auf einer Tanzfläche ihre Kreise ziehen, italienische Schlager sind zu hören. Auch zwei Freundinnen brauchen viele Vorlagen, um endlich zu verstehen, was Pasolini wissen will. Und während die eine meint, homosexuelle Männer sofort erkennen zu können, widerspricht die andere ihr zwar, aber hofft doch, dass, »lieber Herr Pasolini«, ihre eigenen Kinder, wenn sie einmal welche hat, »normal« würden. Es sind deprimierende Szenen, denen Pasolini sich ausgesetzt hat.

Wenn es nach den Kapiteln von *Comizi d'amore* geht, ist Hayes' *Ricerche*-Serie nicht abgeschlossen, mindestens ein Teil steht noch aus.³⁰ Nur vorläufig

30 Der Teil über Sexarbeit. *Comizi d'amore* schließt zudem mit einer inszenierten Szene, die eine Hochzeit zeigt und verschiedentlich für Verwirrung gesorgt hat. Einige lesen sie ironisch (de Villiers 2017 [wie Anm. 15]).

sei also überlegt, wie sich die Beziehung zwischen den beiden Filmprojekten beschreiben lässt. Hayes' Serie lässt sich ohne Weiteres auch ohne Kenntnis von Pasolinis Film anschauen. Allerdings kann gerade die Engführung beider die verschiedenen ästhetisch-epistemischen Dimensionen hervorheben. Sowohl die Verschiebungen im Gender-Diskurs als auch in der Medienästhetik des Interviewfilms werden in der verschränkten Lektüre deutlich. Aber damit nicht genug, denn *Ricerche* nimmt auf *Comizi d'amore* direkt Bezug: Es wird nicht lediglich ein Thema wiederaufgegriffen, sondern eine Verbindung hergestellt. Ist Hayes' Projekt ein Reenactment oder ein Remake Pasolinis? Es liegt nahe, es so zu verstehen, denn manche Frage Pasolinis hat Hayes wörtlich übernommen; auch folgt sie dem früheren Film der medienhistorischen Form nach. Die Ökologie von Körpern und Stimmen, von Stille und Gesten, von Orten und technischer Apparatur, die bei Pasolini angelegt ist, wird von Hayes herausgearbeitet, indem die Metakommentare verschwinden, die eigene Affiziertheit offengelegt und das Schweigen von Personen in die Tonlosigkeit einiger Szenen verlegt wird. Vor allem hat Hayes ausschließlich Personen vor die Kamera gestellt, die bei aller Unterschiedlichkeit ihrer Lebensweisen und Ansichten keine sexuelle und geschlechtliche Normativität, sondern eher Erfahrungen verkörpern, die mit Ausgrenzung, Abweichung oder mit der Zuschreibung von Anderssein einhergehen. Ob das Führen solcher Gespräche für Pasolini überhaupt möglich gewesen wäre?

Da kein historisches Ereignis, sondern ein Film wiederaufgeführt wird (auch wenn ein Film selbstverständlich ebenfalls ein Ereignis ist), ist es hilfreich, die *ästhetische* Dimension des Reenactments in den Fokus zu rücken. Maria Muhle hat »ästhetische Reenactments« als solche beschrieben, die nicht lediglich eine »medial repräsentierte Wahrheit [...] suspendieren oder subvertieren« und mit einer »Gegenwahrheit konfrontieren«, sondern »aus einer anderen, nämlich einer ästhetischen Epistemologie« hervorgehen.³¹ Damit ist gemeint, dass ein ästhetisches Reenactment die Differenz zwischen Denken und Sinnlichkeit aufhebt, mehr noch, dass Denken und Sinnlichkeit einander affizieren. Mit diesen Überlegungen ist für das Verständnis von Hayes' Arbeit viel anzufangen, weil Hayes die eigene Involviertheit, die ästhetisch / ästhetische Arbeit am Film und das Denken über Gender miteinander verschränkt, wie auch Pasolini es tat.

Und doch erscheint das »Re-« von Reenactment nicht ganz zu der in *Ricerche* entfalteten komplexen Zeitlichkeit zu passen. Denn die Zeitpfeile weisen in die Vergangenheit und zugleich in verschiedene Zukünfte, die allesamt mit der Gegenwart verflochten sind. Auf den früheren Film wird im späteren referiert, nicht um eine Kontinuität oder Obsoleszenz zu behaupten, sondern um *sowohl* auf einer affektiven Verbundenheit *als auch* auf Differenz

31 Muhle, Maria: »Omer Fast: 5,000 FEET IS THE BEST. Reenactment zwischen dokumentarischem und ästhetischem Regime«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Bd. 6, Nr. 11, 2014, S. 91-101. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1227>.

zu bestehen, einer Differenz der Verkörperungen. Wie ließe sich die Aufmerksamkeit noch entschiedener auf (Wahl-)Verwandtschaft und Relationalitäten statt auf Abstammungen und Herkunft richten? Wie sehr Logiken familialer Reproduktion und der Abfolge von Generationen, wie stark Vorstellungen gelungener, weil hinreichend langer und erfüllter Leben in normative Zeitvorstellungen eingelassen sind, hat das Konzept der queeren Zeitlichkeit in den Blick gerückt.³² Es macht darüber hinaus erkennbar, dass narrative und historiografische Konventionen nicht nur Filmerzählungen, sondern eben auch Filmgeschichtsschreibungen umfassen, wie sie in der Rede von Vorläuferschaft und Schulen besteht. Entscheidend für das Konzept queerer Zeitlichkeit ist dagegen die Betonung von Relationalität und Verkörperung, die sich historisch, sozial und kulturell je unterschiedlich gestalten.³³ Für Carolyn Dinshaw geht es in historischer Forschung darum, mit dem Vergangenen affektive Verbindung einzugehen: »I focused on the possibility of touching across time, collapsing time through affective contact between marginalized people now and then, and I suggested that with such queer historical touches we could form communities across time.«³⁴ Damit ist treffend beschrieben, was in und mit *Ricerche* entsteht: eine Berührung mit Pasolini, eine Relationalität zwischen den Heutigen und den filmischen Gespenstern aus dem Italien der 1960er Jahre. Das Wissen, das mit dieser Zeitlichkeit einhergeht, ist am Ende wohl das des Unbewussten.

- 32 Nichtlineare Zeitkonzepte finden sich selbstverständlich nicht nur in den Queer Temporalities, vielmehr rekurren diese auf Foucault, Benjamin und Deleuze, siehe Astrid Deuber-Mankowsky zum Queer Cinema, konkret auch zur Arbeit von Sharon Hayes, mit Bezug auf Deleuze, dies.: *Queeres Post-Cinema*, Berlin 2017. Allerdings bleibt der Fokus auf Verkörperung eher allgemein.
- 33 Das hat Natascha Frankenberg herausgearbeitet in dies.: *Queere Zeitlichkeiten in dokumentarischen Filmen. Untersuchungen an der Schnittstelle von Filmwissenschaft und Queer Studies*, Bielefeld 2021, S. 26-28.
- 34 Dinshaw, Carolyn u.a.: »Theorizing queer temporalities: A roundtable discussion«, in: *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Bd. 13, Nr. 2-3, 2007, S. 177-195, hier: S. 178. Vgl. Bryan-Wilson, Julia: »We have a future: An interview with Sharon Hayes«, in: *Grey Room*, Nr. 37, 2009, S. 78-93, hier nimmt Hayes explizit Bezug auf den berühmten Roundtable mit Carolyn Dinshaw.

