

2. Cathy Sisler

Cathy Sisler (geb. 1957 in Neenah, Wisconsin, USA; gest. 2021 in St. Catharines, Kanada) ist Videokünstlerin, Musikerin, Schriftstellerin, Malerin und Performancekünstlerin. In Toronto, Ontario spielte sie über zehn Jahre lang in verschiedenen Bands und studierte Malerei am Ontario College of Art. In Montréal machte sie einen MFA-Abschluss an der Concordia University und begann, als Video- und Performancekünstlerin, Schriftstellerin und Lektorin zu arbeiten. Sie war Mitglied der feministischen Performance-Gruppe *Groupe Intervention Vidéo* (GIV), die 1975 in Montréal, Québec gegründet wurde. Nach ihren performativen Videoarbeiten der 1990er-Jahre hat sie keine Videos mehr veröffentlicht, war aber weiterhin künstlerisch tätig. Ihre Arbeiten aus den 1990er-Jahren sind in mehreren Sammlungen kanadischer und feministischer Medienkunst vertreten, darüber hinaus aber wenig bekannt und noch nicht ausführlich wissenschaftlich aufgearbeitet.

Sislars Videoarbeiten fallen in eine Zeit, als der Begriff *queer* von Aktivist*innen der Lesben- und Schwulenbewegung der 1980er- und 1990er-Jahre neu und positiv besetzt wurde, die Queer-Theorie ausgehend von den USA erste wissenschaftliche Anerkennung fand und das sogenannte *New Queer Cinema* Lebensentwürfe abseits der heteronormativen Sexualität in die Kinos und die Populärkultur brachte.²⁴⁹ Anders als die betont lustvollen und kommerziell erfolgreichen queeren Hochglanzfilme der Zeit verweigern sich Sislars Untersuchungen zu »abweichenden« Handlungen aber dieser fügsamen Logik, weil sie sich auf die schwierigeren, sperrigen Aspekte queerer Selbstdarstellung fokussieren.²⁵⁰

Sisler arbeitete in den 1990er-Jahren sowohl mit dem Medium Video als auch performativ, und verband die beiden außerdem zu multimedialen Formaten, etwa in *Untitled Performance* (1996), einer als »Dramatisierung der Sprachlosigkeit«²⁵¹ angekündigten Lecture Performance, in der sie mit zwei Screenings auf TV-Bildschirmen interagierte, die multiple Versionen ihres Selbst zeigten. Themen ihrer Videos der 1990er-Jahre waren unter anderem die Sicht- und Unsichtbarkeit von Frauen und queeren Personen im öffentlichen Raum, die Abweichung von normativen Handlungsformen, Fragen der Identität und Konformität (*Backwards* [1992], *Mr. B.* [1994], *The Better Me* [1995]), die Performanz des Gehens und Sprechens (*Aberrant Public Speaking* [1994]) sowie spezifischer Bewegungsformen wie

249 Der Begriff *New Queer Cinema* bezeichnet die Bewegung der unabhängigen queeren Video- und Filmproduktion der frühen 1990er-Jahre und wurde von der Filmjournalistin B. Ruby Rich geprägt. Siehe dazu Rich 1992.

250 »Her work offers a reminder that the market forces and taste formations that enable the New Queer Cinema also exclude many of the more politically edgy – and less *photogenic* – aspects of lesbian/queer identity.« Pidduck 2004, 92; Hervorheb. im Original. Siehe auch ebd., 95.

251 Auf die Bühne kommend, kündigte Sisler in einem Prolog ihre Lecture Performance als »dramatization of a lecture on the subject of not knowing how to speak« an. Western Front 1996.

dem Herumwirbeln (*Aberrant Motion #1* [1993]), dem Taumeln (*Aberrant Motion #4* [1994]), oder dem Stolpern und Stürzen (*Lullabye for the Almost Falling Woman* [1996]).

Mit der Untersuchung ihres Selbst als großes Thema ihrer Arbeiten befindet sich Sisler in guter Gesellschaft innerhalb der Videokunst: Wie Martha Rosler ausführte, bietet sich das Medium Video als »narzisstisches und selbst-referenzielles Medium« förmlich für ein »Theater des Selbst« an.²⁵² Erforschungen der eigenen Identität wiederum verweisen immer auch auf die Gesellschaft und ihre Macht- und Repräsentationsinstrumente. Mit dem Aufkommen handlicher Aufnahmegeräte im Nordamerika der späten 1960er-Jahre entstanden viele politische Videoarbeiten aus einer Kritik an den Kulturinstitutionen und Massenmedien heraus: Wer wird im Kino, im Fernsehen, im Museum repräsentiert? Wer produziert die Bilder und wie kommen Inhalte zu ihrem Publikum? Das Medium Video forderte die Strukturen des Herstellens, des Zeigens und der Rezeption von Kunst heraus; Mit der Videokunst wurde ein Raum eröffnet, in dem bis dahin unterrepräsentierte Menschen zu Wort kamen.²⁵³ Vor allem im Video entstanden in der Folge Ausdrucksformen abseits der männlich dominierten Kunstszenen der 1960er- und 1970er-Jahre.

Wie Amelia Jones schrieb, ist die Vorstellung von Subjektivität eng mit den Bildgebungstechnologien verknüpft: Seit deren historischen Anfängen im 19. Jahrhundert war die Selbstdarstellung ein ständiges Thema künstlerischer Auseinandersetzung (was heute in einem Selbstbild resultiere, das stark davon beeinflusst sei, wie wir uns von außen und auf Bildern wahrnehmen):

[S]ince the beginning of the rise of modern imaging technologies [...] it has consistently been those people we call artists who push these technologies to limits that otherwise wouldn't or couldn't have been imagined in order to interrogate the very limits of subjectivity itself. While not all of these images and projects are »self portraits« in the traditional sense, all of them enact the self (and most often the artist her or himself) in the context of the visual and performing arts [...]. All of them, then, participate in what I call »self imaging« – the rendering of the self in and through technologies of representation.²⁵⁴

252 Sigrid Adorf warnte mit Lucy Lippard zur Vorsicht, wenn in der Körperkunst davon gesprochen wird, dass männliche Künstler die allgemeine Lebensrealität darstellten, während sich Frauen (narzisstischerweise) der eigenen Subjektivität widmeten: Diese Zuschreibungen passierten oft erst im Nachhinein unbewusst bei den Betrachter*innen. Siehe dazu Adorf 2004, 21; Lippard 1995, 99.

253 Vgl. Rosler 2012, 513f.

254 Jones 2006, xvii.

Im Folgenden werden Sislers Videoarbeiten *Lullabye for the Almost Falling Woman* (1996) und *Aberrant Motion #4 (Face Story, Stagger Stories)* (1994) aus der Reihe *Aberrant Motion #1-4* beispielhaft herangezogen, um die gesellschaftspolitische Aussagekraft ihrer künstlerischen Arbeit zu eruieren.

2.1 Lullabye for the Almost Falling Woman (1996)

In ihrer Videoarbeit *Lullabye for the Almost Falling Woman* (1996) verkörpert Cathy Sisler eine Frau auf der Suche nach Arbeit. Das Video zeigt deren Bemühungen, die von einer Kondition erschwert werden: Sie verliert regelmäßig das Gleichgewicht und fällt zu Boden. Eines Nachts erkennt sie in ihrem Fallen eine positive subversive Bedeutung und die Möglichkeit, es als Mittel der Sabotage einzusetzen.

Das Video mit einer Länge von knapp über 21 Minuten folgt der *beinahe fallenden Frau* bei einer Reihe von Tätigkeiten: Ihren Bewegungen durch den öffentlichen Raum, ihren Vorstellungen bei verschiedenen Personalverantwortlichen und ihrer nächtlichen Schlaflosigkeit zu Hause. Die Protagonistin kommt nur selten zu Wort; Im monotonen, fast gelangweilten, gleichzeitig fordernden Tonfall kommentiert eine weibliche Stimme aus dem Off,²⁵⁵ gesprochen von Sisler, deren Handlungen in der dritten Person.²⁵⁶

In der ersten Einstellung tippt die Protagonistin den Titel des Videos in eine Computer-Tastatur: »LULLABYE FOR THE ALMOST-FALLING WOMAN« erscheint nacheinander, Wort für Wort, auf dem Bildschirm des PCs. Die nächste Einstellung zeigt die Frau eine Straße entlang zu einem Jobinterview eilend, sie strauchelt und fällt zu Boden (siehe Abb. 10, S. 150). Die Off-Stimme verlautbart: »Hurrying to a job interview, she stumbles and starts to fall. ... The more she tries to save herself, the more awkward she appears.« Es folgen mehrere Szenen, in denen die Protagonistin sich ungelenk, ja unbeholfen durch verschiedene Sphären der Öffentlichkeit bewegt. Immer wieder werden auch von Sisler angefertigte, collageartige Grafiken eingeblendet, in denen Themen der Videoarbeit wie Verletzlichkeit, Ungleichgewicht, Prekarität und Stabilität widerhallen (siehe Abb. 11, S. 150); Vorerst werden darin Fallschirmspringer und die Funktionsweisen der Thermostatik veranschaulicht. Für die wankende Protagonistin sind es Figuren der Sehnsucht: »She wishes that she could fall smoothly like that. ... But she does not have a parachute. ... And down is not as far for her to fall.«

255 Der Begriff *Off-Stimme* ist vom Englischen »off the screen« (dt. »außerhalb des Bildschirms«) abgeleitet. Auch als *Voice-over* oder *Kommentar* bezeichnet, meint er eine oder mehrere Stimmen außerhalb des Sichtbaren, die im Nachhinein über den Filmtton gelegt werden. Vgl. Windisch 2012, 13.

256 In den folgenden Passagen aus der Transkription des Videos werden Pausen je nach Länge durch Auslassungspunkte markiert, wobei »...« für circa zwei, »...« für circa drei Sekunden etc. steht.

Abb. 10: Cathy Sisler, *Lullabye for the Almost Falling Woman* (1996), Videostill;

Abb. 11: Cathy Sisler, *Lullabye for the Almost Falling Woman* (1996), Videostill



Die Frau beantwortet Fragen eines Personalleiters am Pult eines großen Hörsaals; eine höchst unangenehme Szene, einer Prüfungssituation nicht unähnlich, der die Frau exponiert wird. »At the end of the interview, the head of personnel tells her that there were a lot of applicants, ... and that he will let her know.« Auf dem Weg nach draußen fällt sie noch einmal zu Boden. Sie richtet sich wieder auf, streift ihre Kleidung glatt und lächelt beschämt: »She hopes that her answers sounded like she thought of herself as a free individual.« Im Aufzug begegnet sie einer Frau. Der Protagonistin erscheint es wahrscheinlich, dass jene Frau auch gerade ein Bewerbungsgespräch hatte. Die beiden sprechen aber nicht miteinander: »She has a feeling that this woman ... feels angry, worried, desperate, but is trying to conceal it. ... The balance at the threshold is so precarious, that to say anything might bring the whole thing crashing down.«

Auf dem Heimweg stürzt die Protagonistin am Bahngleis und beißt sich dabei auf die Zunge. Aus Scham dreht sie sich weg, als eine andere Frau sich erkundigt, ob es ihr gut gehe. »The other woman also turns and looks the other way. They understand: the balance is precarious.« Zu Hause angekommen, bemerkt die Frau einen Tropfen geronnenes Blut auf ihrem Kinn, woraufhin sie sich noch mehr schämt: »She had wanted to be poised, but her efforts had obviously fallen behind.« Nachts kann die Frau nicht schlafen. Sie entscheidet sich dazu, Spielfiguren²⁵⁷ in der Form kleiner Fallschirmjäger zu zählen. Die Off-Stimme erklärt:

They are intentional fallers. Fallers who let themselves fall. They wear camouflage and survival gear. They fall behind enemy lines. As bodies of war, they are encouraged to think of themselves as expendable. ... Expendable, but intentional in their falling. ... Not intentional like a strong or weak will, ... but intentional like the way

257 Das englische Nomen *shape* besitzt eine phonetische Ähnlichkeit mit *sheep*, also Schafen.

that drop of blood seemed to have intention once it got outside her lips .. and made its way down her face. Its intention was just the weight of its body, the flow of the weight of its body on her face. It was the only way to escape her best intentions .. and sabotage her embarrassment. ... Her precarious commitment to one side over the other. If it wasn't for these falling bodies, she would teeter all night on her precarious conviction, that she could someday prove her worthiness by just eradicating her clumsiness. ... But now her will for this is losing force. ... Her falling intention is starting to show.²⁵⁸

Die Frau bereitet sich in der Nacht auf ihre kommenden Jobinterviews vor, etwa auf die Frage: »What would you do in the following situation?« An dieser Stelle nähert sich die Off-Stimme einer inneren Stimme der Frau, die deren Ängste benennt:

You are introducing yourself to the head of personnel at an important job interview, when suddenly you trip and stumble, accidentally biting your tongue, and drawing blood inside your mouth. ... When the head of personnel asks you to verbally respond to a question, what do you do?²⁵⁹

Kurze Zeit später beginnt sich die Situation zu drehen, als sich die Frau des Potenzials ihrer Unzulänglichkeiten bewusst wird. Die Off-Stimme erzählt von ihren perfiden Plänen:

›This is what I would do‹, she says. ... ›My drop of blood would wait at the threshold until I am in position, at which point I will release her. She falls with the weight of the body down the surface of my face, and then through the air, unnoticed by the head of the personnel above. ... I smile at the head and say, ›I'm very sorry, Sir, I wasn't deliberately trying to bleed.‹ Meanwhile, my drop of blood and the flow of my falling body wipe out as much office furniture as possible, before he has the chance to tell us, we didn't get the job. ›That is what I would do, Sir.‹²⁶⁰

Es folgt ein kurzer eingespielter Clip aus dem CBC-Nachrichtenmagazin *Friday Night Survival Guide: How to get and keep a job*; eine Szene aus einem Bewerbungsgespräch, in dem eine Frau verschiedene Fragen beantwortet. Die beinahe fallende Frau ist noch immer wach.

It is 5 a.m., and she has another job interview in three and a half hours. ... She looks out the window at the city, where day is beginning to show. There, standing on the edge of the shape of herself, the almost falling woman counts the shapes of paratroopers. Standing in formation. On the ledges and presupposes of the other windows outside.

258 LUX London, »The Almost Falling Woman: Cathy Sisler«.

259 Ebd.

260 Ebd.

Die letzte Szene des Videos spielt auf einer alten Steinmauer vor dem Hintergrund mehrerer demolierter Häuser. Die Frau steht auf der Mauer und scheint auf etwas zu warten, sie schaut sich um, fällt fast herab, fängt sich aber wieder.

Die Off-Stimme als Kontrollinstanz

Hinsichtlich der interpretativen Analyse des Videos bietet sich ein direkter Vergleich mit der weiter oben besprochenen *Fall*-Serie Bas Jan Aders an. Ganz anders als die simplizistische Ästhetik seiner Werke, – kurze, tonlose, streng schwarz-weiße, unkommentierte Videos mit sehr zurückgenommener Bildsprache (Ader scheint nicht auf Darstellung eines persönlichen, individuellen Schicksals zu zielen, sondern einen *Everyman* zu personalisieren) –, bedient sich Sislers Arbeit diametraler formaler Mittel: Ihr weitaus längeres Video bedient sich mehrerer Schnitte, Szenen und Farbeinstellungen, verschiedener Umgebungen, Einspielungen von Grafiken und Animationen, und nicht zuletzt einer Off-Stimme, die dem Geschehen kommentierend eine zusätzliche Bedeutungsebene verleiht.

Filmtechnisch gesehen ist die Stimme aus dem Off das die Handlung vorantreibende Element von *Lullabye for the Almost Falling Woman*: Eine asynchrone Verbindung von Bild und Ton verleiht der Stimme aus dem Off grundsätzlich eine Distanz, die – wie aus einer Metaebene heraus – eine Kommentarfunktion zum Gezeigten ermöglicht. Im konkreten Beispiel der *Almost Falling Woman* erfüllt die Stimme aber über die informative Darstellung von Zusammenhängen hinaus eine bewertende, kommentierende Funktion. Verstärkend kommt noch hinzu, dass die Protagonistin über die gesamte Dauer des Videos fast nicht zu Wort kommt, während die Off-Stimme fast ununterbrochen spricht. Damit wird die Machtlosigkeit der *beinahe fallenden Frau* auch in der Struktur der Narration verankert. Über die gesamte Dauer des Videos kommt sie nur einmal zu Wort, und das während eines Bewerbungsgesprächs, das sie in einer alptraumhaften Szene zeigt, die zwei Ängste miteinander verbindet: Das öffentliche Sprechen vor einer großen Gruppe und das Bewerbungsgespräch, wo das eigene Selbst auf dem Prüfstein steht. Visualisiert ist die Szene mit der Protagonistin am Redepult eines großen Hörsaals. Derart exponiert und mit Fragen des Personalverantwortlichen konfrontiert, stammelt und stottert sie; Sie blamiert sich. Ihre Versuche, sich anzupassen, sind zum Scheitern verurteilt.

Anders als eine rein beschreibende und beobachtende Kommentierung, die durch eine weitgehend distanzierte und neutrale Haltung der Sprechenden geprägt ist, wird hier auch die Bedeutung des Geschehens für die Protagonistin bestimmt. Die Sprecherin liefert außerdem zusätzliche Hintergrundinformationen, die über die Beschreibung und Erklärung hinausgehen, wenn sie etwa sagt: »The more she tries to save herself, the more awkward she appears.«. Auch der Tonfall ist nicht neutral. Die Sprecherin spricht empathielos, monoton und gelangweilt, sie kippt

oft ins Ungeduldige und Fordernde. Mit der Zeit verschiebt sich die Perspektive langsam von der Außen- hin zur Innensicht und nähert sich einer inneren Stimme. Kurz vor dem Ende des Videos, in der Vorbereitung auf das nächste Bewerbungsgespräch, fällt die Off-Stimme endgültig mit der inneren Stimme zusammen, wenn sie fragt: »When the head of personnel asks you to verbally respond to a question, what do you do?«

Indem Cathy Sisler den Text außerdem selbst einspricht, bezieht sie sich deutlich auf die selbstkontrollierende und selbstregulierende Funktion der inneren Stimme. Im übertragenen Sinn lässt sich mutmaßen, die Verwendung der eigenen Stimme verdeutliche die verinnerlichten Erwartungen, die die Gesellschaft an die Protagonistin heranträgt. Sislers Protagonistin ist keine *hipe Outsiderin*, sondern ein Opfer der brutalen Konfrontation ihrer queeren Identität mit der sie und ihren Körper abweisenden Mehrheitsgesellschaft.

Es ist nicht zu vernachlässigen, dass Sisler mit vordergründig körperlichen Ausdrucksmitteln eigentlich über psychische und emotionale Zustände reflektiert, die ihr eigentliches Hauptinteresse sind. Sowohl in der Serie *Aberrant Motion* als auch in *Lullabye for the Almost Falling Woman* verwebt sie im Off-Text narrativ, in einer Art »Recycling«, Materialien aus verschiedenen Quellen: gedrehte Filmausschnitte, persönliche Fotografien, wissenschaftliche oder philosophische Zitate sind das »Rohmaterial«, auf das sie – manipuliert durch Fragmentation, Wiederholung und den Gebrauch in anderen Kontexten – immer wieder zurückkommt.²⁶¹ Regelmäßig spricht sie auch von einer schwierigen Kindheit und ihrer Unfähigkeit, sich sozial einzufügen. In *Aberrant Motion #1* erzählt sie, dass ihre Mutter sich in einem Moment in ihrer Jugend sehr um sie sorgte; »[She was] close to being committed for deviant tendencies«.²⁶² Ihre Protagonistinnen zeigt sie, auch über deren Identifizierung mit marginalisierten Gesellschaftsgruppen (wie den taumelnden Außenseiter*innen in *Aberrant Motion #4*) als mehrfache Außenseiterinnen: physisch, emotional und intellektuell.²⁶³

Als autobiografisch können Cathy Sislers Arbeiten aber nur bedingt gelten, auch wenn sie im gesprochenen Text die Erzählform der ersten Person wählt und ihn noch dazu selbst einspricht. Vielmehr inszeniert sie *das Selbst*, indem sie ihren Körper und eine Narration zusammenbringt, die sich über verschiedene Werke und Medien hinweg weiterentwickelt. Ihre im Western Front Vancouver gezeigte *Untitled Performance* (1996) ist ein komplexes Zusammenspiel mehrerer Versionen ihres Selbst. Manche werden von Sisler live performt, andere gleichzeitig auf zwei Videotapes im Hintergrund abgespielt. Die verschiedenen Personae »kommunizieren« so untereinander, und Sisler richtet sich auch direkt an das Live-Publikum.

261 Vgl. Gringas 1996, 21.

262 Vtape, »Aberrant Motion #1: Cathy Sisler«.

263 Vgl. Joh-Carnella 2012, 2.

Über die Dauer der Performance fragmentiert die Kommunikation zwischen den Versionen ihres Selbst, aber auch die zum Publikum immer mehr, bis sie schließlich ganz zusammenbricht. Im Prolog der Performance reflektiert Sisler diese performative Inszenierung des multiplen Selbst auf einer Metaebene, wenn sie sagt:

What you are about to see tonight, is not a real lecture on the subject of not knowing how to speak. Rather it is a dramatization of a lecture on the subject of not knowing how to speak. [...] I am not really here tonight speaking to you about my own problem of not knowing how to speak. Rather, I am portraying a dramatization of a speaker speaking to you about the problem of not knowing how to speak.²⁶⁴

Sie macht damit im Vorhinein klar, dass sie mit der Performance eine Person verkörpern wird, die unterschiedlich von ihr selbst ist. Inwiefern diese Abgrenzung aber nicht ein absichtlicher Kunstgriff ist, um die Betrachter*innen auf eine falsche Fährte zu locken, muss offenbleiben.

Selbstkontrolle und -regulierung spielen auch in ihrer Videoarbeit *Aberrant Motion #4 (Face Story, Stagger Stories)* eine zentrale Rolle; Hier wie dort äußern sich die Unsicherheiten der Protagonistin als körperliche Defizite, wie dem Stolpern und dem Wanken. Während die *abweichende* Frau sich jedoch um das widerständische Potenzial ihrer Handlungen weiß, ist die *beinahe fallende* Frau in ihrer Dysbalance verloren und auf sich allein gestellt. Erst gegen Ende von *Lullabye for the Almost Falling Woman*, als die Off-Stimme mehr und mehr zu einer inneren Stimme der Frau wird, da sie ihre inneren Gedankengänge auszusprechen scheint, erkennt jene die subversive Möglichkeit, ihre Defizite zu ihren Gunsten zu nutzen. In einer ihrer vielen schlaflosen Nächte kommt ihr die Idee, das nächste Bewerbungsgespräch zu sabotieren. In ihren Gedanken spielt sie die Situation durch: Sie würde wie schon so oft hinfallen und sich die Lippe aufschlagen, das Blut ihrer Verletzungen aber unbemerkt in ihrem Mund behalten. Wenn der Personalverantwortliche sie dann dazu auffordert, auf eine Frage zu antworten, würde sie das Blut auf ihn und das Büro loslassen:

She falls with the weight of the body down the surface of my face, and then through the air, unnoticed by the head of the personnel above. ... I smile at the head and say, »I'm very sorry, Sir, I wasn't deliberately trying to bleed.« Meanwhile, my drop of blood and the flow of my falling body wipe out as much office furniture as possible, before he has the chance to tell us, we didn't get the job.

Die Frau würde so also das Interview sabotieren. Natürlich würde sie den Job dann auch nicht bekommen, aber dem wäre sie sich bewusst: Sie hätte aber trotzdem gewonnen, da sie mit ihrem Körper und seinen Flüssigkeiten die Repräsentationen

264 Western Front 1996.

eines exklusiven Systems, das sich ihrem Eintritt so lange verwehrt hatte, namentlich den Personalverantwortlichen und die Büroeinrichtung, sabotiert.

Paratroopers: Fallers who let themselves fall

Bei der inhaltlichen Analyse von *Lullabye for the Almost Falling Woman* fällt das Motiv der Fallschirmspringer ins Auge, dem über die Dauer des Videos viel Platz eingeräumt wird. Mehrmals werden Fallschirmspringer eingeblendet: zu Beginn als Grafiken, die abwechselnd mit solchen zur Thermostatik gezeigt werden, und später als kleine spielzeugartige Figuren. Die Off-Stimme bezieht sich mehrmals explizit auf die Fallschirmspringer, die sich *bewusst, absichtlich und vorsätzlich* in die Tiefe stürzen: »They are intentional fallers. Fallers who let themselves fall.« An anderer Stelle wird die Wirkung der Springer auf die Protagonistin beschrieben: »She wishes that she could fall smoothly like that. ... But she does not have a parachute. ... And down is not as far for her to fall.« Dass die Protagonistin erstens unabsichtlich fällt, und ihr Fallen zweitens eben nicht von einem Fallschirm abgefedert wird, verdeutlicht die Prekarität ihres mangelnden Gleichgewichts; Wie auch die Tatsache, dass sie in so unpassenden Momenten wie Bewerbungsgesprächen stürzt. Außerdem hebt die Off-Stimme die *Wehrhaftigkeit* der Fallschirmspringer in ihrer Funktion als *Kriegskörper* heraus: »They wear camouflage and survival gear. They fall behind enemy lines. As bodies of war, they are encouraged to think of themselves as expendable. ... Expendable, but intentional in their falling.« Im direkten Vergleich mit der Protagonistin wird so ihr Wunsch nach körperlicher Stärke, Kontrolle und Unversehrtheit deutlich. Ihr weiblicher Körper ist defizitär, verliert regelmäßig das Gleichgewicht, verletzt sich beim Fall und blutet. Außerdem tragen jene *Tarnungs- und Überlebensausrüstung* (»They wear camouflage and survival gear«), was nicht nur auf deren Uniformität, sondern darüber hinaus auch auf ihre Konformität weist; Eigenschaften, die sich die Protagonistin vielleicht wünscht oder auch nicht, die ihr aber angesichts ihrer erfolglosen Arbeitssuche auf jeden Fall das Leben erleichtern würden. Es geht ihr aber nicht nur darum, einer festen Arbeit nachzugehen: Dahinter steht ihr Wunsch, gesellschaftlich akzeptiert zu werden, was angesichts der engen Verknüpfung von Selbstbild und Arbeit in der *Arbeitsgesellschaft* eigentlich nur durch die Ausübung von Erwerbstätigkeit möglich wird, was ihr aber verwehrt bleibt.

Was die Geschlechterthematik im Video betrifft, darf die fordernde, machtausübende (siehe Personalverantwortlicher) oder aber starke (siehe Fallschirmspringer) Rolle der Männer, sowie die der Frauen als Bittstellerinnen (wie die *beinahe fallende Frau* selbst, die Frau im Aufzug und die Frau in der U-Bahn) durchaus als feministische Kritik an vergeschlechtlichten Machtstrukturen gelesen werden. Ebenso deutlich wird in der Erzählung, dass sich die Frauen ihrer prekären Lage nur allzu bewusst sind, sie aber Schwierigkeiten haben, Solidarität zu bekunden und zu le-

ben. Ihre Beziehungen untereinander sind von Scham bestimmt: In der Liftszene trifft die Protagonistin auf eine Frau, die dem Vernehmen nach auch gerade von einem Vorstellungsgespräch kommt, und versucht, ihre Sorgen zu verbergen:

She has a feeling that this woman ... feels angry, worried, desperate, but is trying to conceal it. ... The balance at the threshold is so precarious, that to say anything might bring the whole thing crashing down. ... They both stare straight ahead. They both ride down together. ... Then they separate on the street.

Eine Kontaktaufnahme, so das Gefühl der Protagonistin, könnte ein empfindliches Gleichgewicht stören; Es bleibt offen, welches Gleichgewicht gemeint ist. Meint sie etwa sogar die Aufzugkabine, wenn sie fürchtet, dass »das ganze Ding runterstürzen könnte«? Auf dem Heimweg am Bahngleis schlägt sich die Frau bei einem Sturz die Lippe auf. Als sie kurz danach in eine U-Bahn einsteigt, erkundigt sich eine andere Frau nach ihrem Befinden; Die Protagonistin dreht sich daraufhin beschämt weg:

The almost falling woman can't smile or speak, because she is afraid that the blood will leak out of her mouth. ... In her embarrassment, she turns and avoids eye contact with the woman for the rest of the ride. ... The other woman also turns and looks the other way. They understand: the balance is precarious.²⁶⁵

Mit dieser Stelle wird klar, dass mit dem »prekären Gleichgewicht« nicht nur ein körperliches, sondern auch ein im weiteren Sinn psychologisches und gesellschaftliches Gleichgewicht gemeint ist. Die beiden Frauen, so scheint es, wissen um die gesellschaftlichen Sanktionen, die auf »abweichendes« Verhalten, sichtbare Schwäche, Verwundung oder psychische Beeinträchtigung drohen. Unter diesen *prekären*, also heiklen Bedingungen sind Solidaritätsbekundungen ein riskantes Unterfangen. Aus einer feministischen Perspektive heraus könnte die fehlende Solidarität durch ein Gefühl der Ohnmacht bedingt sein, weil die in ihrer Identität angegriffenen Frauen sich ständig positionieren und behaupten müssen. Diese Vorstellung hallt in Sislers Bewegungen der *Aberrant Motion*-Serie wider, mit der sie laut Gringás auf »konstante Infragestellungen« reagiert: »And this response [the spinning; Anm. d. Verf.] momentarily suppresses the fragility of a unity that is *constantly thrown into doubt*.«²⁶⁶ So entsteht der Eindruck, dass nichts riskiert werden darf, weil sogar die gegenwärtige, kritische eigene Stellung auf dem Spiel steht. Ist das im Video ein spezifisches Thema unter Frauen oder betrifft es nicht vielmehr alle Individuen?

Georges Bataille war der Meinung, dass es gerade das Menschliche ausmacht, eben nicht im Gleichgewicht zu sein. Ein vollkommenes Gleichgewicht verstand er

265 Ebd.

266 Gringás 1996, 18; Hervorheb. d. Verf.

als absolute Ausnahme. Rita Bischof schreibt über dessen Verständnis von Gleichgewicht:

Der Begriff des Menschlichen bezeichnet in seinen Augen nicht, wie es eine naive rationalistische Epoche will, ein einfaches und Einheitliches, sondern ein labiles, immer prekär bleibendes Gleichgewicht, das jeden Augenblick bereit ist, sich in Zerrissenheit aufzulösen.²⁶⁷

Insofern, als dass Bataille hier keine genaueren Unterscheidungen vornimmt, beträfe diese Zerrissenheit also unterschiedslos alle Menschen. In Sislers Video ist es aber nun so, dass – wie weiter oben schon beschrieben – Männern eine *standhafte* Rolle zukommt und sie *mit beiden Beinen im Leben stehen* (eine Personalverantwortung innehaben, als *Bodies of war* beschrieben werden etc.). Sie sitzen gesellschaftlich fest im Sattel (siehe Personalverantwortlicher) und sind körperlich unverseht (siehe Fallschirmspringer).

Das Geschlechterverhältnis als Machtkonstrukt wird auch in anderen Arbeiten Sislers kritisiert. In der Videoarbeit *Mr. B.* (1994) etwa schlüpft Sisler in die Rolle ihres männlichen Alter Egos Mr. B., eines Geschäftsmannes, der selbstsicher die Straßen durchschreitet (siehe Abb. 12, S. 158). *The Better Me* (1995) ist ein an Frauen gerichtetes *Infomercial*, in dem mit Schönheitstipps geworben wird. In *Backwards* (1992) (siehe Abb. 13, S. 158) untersucht sie ihren breiten Rücken und fragt sich, ob er mit einem weiblichen Selbstbild kompatibel ist. Sislers besonderes Interesse gilt hier dem weiblichen Körper, der mit gesellschaftlichen Konventionen zu Sex und Gender konfrontiert ist, etwa den Erwartungen an Attraktivität, Verfügbarkeit und Reproduktion. 1996 zeigte Sisler in ihrer von Nicole Gingras kuratierten Einzelausstellung *La Femme Écran – The Reflexive Woman*²⁶⁸ Video-, Audio- und skulpturale Arbeiten, über die sie schrieb: »This work focuses on the body, a broken and marginalized body that questions its presence in relation to others.«²⁶⁹ Die Kuratorin Gingras sah die gezeigten Arbeiten als Identitätssuche mit starken autobiografischen Zügen und gleichzeitig als soziale Kritik mit einer großen Portion Humor

267 Bischof und Bataille 1984, 13; Siehe auch Peskoller 2014, 108, Anm. 13. Das entspricht auch Batailles *Anti-Ökonomie*, in der ständig ein Überschuss produziert wird, der auf die eine oder andere Art wieder verausgabt werden muss. In seinem Denken tendiert alles nach außen, zum Überschuss, bestimmt durch den »Druck[...]«, den das Leben nach allen Richtungen hin ausübt.« Bataille 1985, 30.

268 Die Ausstellung *La Femme Écran – The Reflexive Woman* wurde an folgenden Ausstellungsorten gezeigt: *Oboro* (Montréal, 13. April – 19. Mai 1996), *YYZ Artists' Outlet* (Toronto, 22. Mai – 22. Juni 1996), *Western Front* (Vancouver, 15. November – 15. Dezember 1996), *Centre d'art contemporain de Basse-Normandie* (Hérouville Saint-Clair, France, Winter 1997).

269 *Western Front* 1996.

und Ironie gegenüber aufgezwängter und eingebildeter Rollen (»imagined and imposed roles«).²⁷⁰

Abb. 12: Cathy Sisler, *Mr. B* (1994), Videostill;

Abb. 13: Cathy Sisler, *Backwards* (1992), Videostill



Im Vergleich mit Bas Jan Aders *Falls* zeigt sich die auffällige Parallele, dass sich beide der phonetischen Ähnlichkeit der englischen Begriffe für das *Fallen*, *Hinfallen*, *Stürzen* (»to fall«) und das *Scheitern* (»to fail«), wie sie weiter oben schon besprochen wurde, zunutze machen, wenn auch auf sehr unterschiedliche Arten. Während sich nur Bas Jan Ader in einem Interview explizit dazu geäußert hat, kann in beiden künstlerischen Positionen der Fall als Metapher für das Scheitern verstanden werden. Bei *Lullabye for the Almost Falling Woman* wird das etwa an der Stelle deutlich, an der die Protagonistin in einer schlaflosen Nacht realisiert, dass sie ihr Fallen, also ihr *Scheitern*, als Mittel der Sabotage einsetzen kann. Sie selbst deutet so ihre augenscheinlichen Defizite um, und der Fall wird vom Ausdruck ihres erfolglosen Strebens zu einem Machtmittel: »It is at night that she starts to realize that her falling may have a positive subversive meaning, and that she can use it for anti-corporate sabotage.«

Das im Video als so gefährdet beschriebene *Gleichgewicht* (»The balance at the threshold is so precarious, that to say anything might bring the whole thing crashing down«) erinnert im ersten Moment an die Ausführungen Joseph Vogls, der ja eine auf dieser Schwebel basierende Kulturtechnik des *Zauderns* beschrieben hat. Bei genauerer Analyse zeigt sich aber, dass jener einen Zustand jenseits von Stabilität und Instabilität beschreiben wollte, der vor allem dadurch gekennzeichnet ist, dass ihn gegenläufige Impulse aufrechterhalten:

Im Unterschied zu verwandten Spielarten wie Unentschlossenheit, Trägheit, Ratlosigkeit, Willensschwäche oder bloßem Nichtstun liegt es [das Zaudern; Anm.

270 Vgl. ebd.

d. Verf.] fernab stabiler oder labiler Gleichgewichtszustände, es hat vielmehr einen meta-stabilen Charakter und lässt gegenstrebige Impulse immer von Neuem ineinander initiieren, entfesseln und hemmen zugleich.²⁷¹

Außerdem hat das Zaudern für Vogl, anders als das prekäre Gleichgewicht Sislers, durchgehend positive Konnotationen; Er beschreibt es als notwendiges Innehalten, als hilfreichen *Schritt zurück* in Denkprozessen, ganz allgemein als »Möglichkeitsraum«. Beide Konzepte beschreiben jedoch, und das ist ihr gemeinsames Charakteristikum, einen akzentuierten Moment an der Schwelle zu etwas Neuem. Im Zaudern zeigen sich Taten in ihrer Potenzialität; Das prekäre Gleichgewicht Sislers wird schlussendlich als – um mit Vogl zu sprechen – »Ort, an dem sich die Komponenten, die Bedingungen und Implikationen des Handelns versammeln«²⁷² zum Mittel des Rundumschlags gegen ein repressives System.

In ihren schlaflosen Nächten lenkt der Gedanke an Fallschirmspringer und deren kontrollierte Sprünge die Protagonistin von ihren Zweifeln darüber ab, ob sie ihre Tollpatschigkeit eines Tages »gänzlich ausmerzen« wird können, um sich angemessen und löblich zu verhalten: »If it wasn't for these [paratroopers'; Anm. d. Verf.] falling bodies, she would teeter all night on her precarious conviction, that she could someday prove her worthiness by just eradicating her clumsiness.« Um auf die metaphorische Bedeutungsebene ihrer körperlichen »Defizite« zurückzukommen, drückt sich im Wunsch danach, sich eines Tages über die eigene Tollpatschigkeit hinwegzusetzen und sich beweisen zu können, im übertragenen Sinn auch ein Wunsch nach gesellschaftlicher, also sozialer Integration und Integrität aus.

Die »richtige Art und Weise« der Ausführung einer Handlung, und hier ist wieder sowohl die materielle als auch die immaterielle Ebene gemeint, spielt eine zentrale Rolle für ihr Gelingen. Nach Frank Kannetzky sind diese sogenannten *Handlungsformen* kollektive Schöpfungen, »in deren Lichte einzelne Handlungen kontrolliert und bewertet werden.« Jener schreibt weiter, dass das Wissen darum das Subjekt erst handlungsfähig macht: »Die Aneignung dieser Normen und Kriterien und ihre Anwendung [...] durch das Individuum macht nun gerade seine Sozialisation aus und manifestiert sich in seinem Vermögen, Handlungen von selbst nach Belieben zu beginnen oder zu unterlassen.«²⁷³ Das Primat der Handlungsform begründet auch die vielen verschiedenen Fallstricke, die eine Handlung zum Scheitern bringen können: »Handlungen können auf ganz verschiedene Weisen misslingen.«²⁷⁴ Wie findet sich eine Person in diesem Dschungel der Möglichkeiten zurecht, die außerhalb der jeweiligen Referenzgruppe steht und sich deren

271 Vogl 2008, 23.

272 Ebd., 36.

273 Kannetzky 2010, 72.

274 Ebd., 69.

Habitus deshalb nicht aneignen kann? Wie kann die Frau wirken, als würde sie sich als freies Individuum verstehen? Die *beinahe fallende Frau* imaginiert sich als Fallschirmspringer, der erstens durch seine Tarnung unsichtbar wird und der zweitens seine Stürze durch eine heldenhaft-weiche, kontrollierte Landung abfedert.

Deren Kontrastfläche in Form von tollpatschigem oder sonstig *abweichendem* Verhalten thematisierte Sisler bereits in der Videoserie *Aberrant Motion #1-4* (1993-1994), wo sie mit einer Reihe von Interventionen den ›normalen‹ Bewegungsfluss im urbanen öffentlichen Raum performativ stört. Das Stolpern und Stürzen in *Lullabye for the Almost Falling Woman* kann insofern als Fortführung und Erweiterung der Untersuchungen davon gelten, wie sich Bewegungen in öffentlichen Sphären ein- und auswirken.

Slapstick II: Unzulänglichkeiten

In Sislers narrativer Betonung auf den Körper und die Einwirkung physischer Kräfte auf ihn finden sich Parallelen zur Slapstickkomödie früherer Stummfilme und zu Clown-Sketches. Der Fall gilt dort als amüsante Unausweichlichkeit: In seiner ikonischsten Form auf einer Bananenschale absolviert, gilt er als *physischer Angriff auf die Würde der Protagonist*innen*.²⁷⁵ Sislers Protagonistin ist ebenso tollpatschig wie ihre Vorgänger*innen, und das in *Lullabye for the Almost Falling Woman* zum Einsatz kommende Motiv der zerstreuten Unterlagen, die sich beim Aufprall des Aktenkoffers über den Boden verteilen, reiht sich nahtlos ein in die klassischen Stummfilmrequisiten: die Bananenschale, der *Pie*, Kübel und Mopp, Leiter und Zäune. Mit seinen vielen Straßeneinstellungen erinnert das Video außerdem an John Cleeses berühmten Sketch *The Ministry of Silly Walks* (1970) aus der Fernseh-Show *Monty Python's Flying Circus*, in dem er sich mit einem sehr exzentrischen komischen Gang zu seinem Arbeitsplatz im Ministerium für alberne Gangarten begibt. Wie Sisler trägt er einen Aktenkoffer in der Hand und sehr adrette Kleidung; außerdem auf dem Kopf eine Melone, die von einer etwas antiquierten Ernsthaftigkeit spricht. Das rigide Äußere des Mannes und sein Beruf im öffentlichen Dienst stehen im starken Kontrast zu seinem albernen Gang, was die Szene so lächerlich macht. In Sislers Video ist diese Ambivalenz weniger stark ausgeprägt, da die Protagonistin als erfolglose Arbeitssuchende keine respektgebende Rolle einnimmt; Sie besitzt allerdings dieselbe Ernsthaftigkeit, mit der sie den öffentlichen Raum durchschreitet.

Zwei wichtige Unterschiede zum Slapstick finden sich in der *Bewusstheit* und der *Verletzlichkeit* der Protagonistin: Bleibt der (meist männliche) Slapstick-Held auf wundersame Weise unverletzt, schlägt sich Sislers Protagonistin die Lippe auf; Sie beißt sich auf die Zunge, ihre prekäre Situation ist beschämend. Der Fall, ihre

275 Vgl. Dale 2000, 3.

Bemühungen immer wieder konterkarierend, wird zum Sinnbild für ihr Scheitern.²⁷⁶ Erst am Schluss, als sich die namenlose Heldin zum Widerstand gegen die Repräsentanten eines exklusiven Systems entschließt, erfährt die Handlung eine positive Wendung. Im Slapstick erreichen die Helden nach langer Müh und Not am Ende ihr Ziel; entweder durch ihre Hartnäckigkeit oder weil sie es schaffen, die Regeln des ›Spiels‹ zu ihren Gunsten zu ändern. Charakteristisch dafür ist die Unbedarftheit der Slapstick-Protagonist*innen. Anders als den Betrachter*innen bleiben ihnen meist sowohl die Gesetzmäßigkeiten ihrer Umwelt als auch die direkten Auswirkungen ihres Handelns verborgen.²⁷⁷ Sislers erfolg- und schlaflose Protagonistin hingegen erlebt einen *Bewusstseinswandel*; Sie wird sich ihrer misslichen Lage im Laufe der Geschichte nur allzu bewusst. In Habitus und äußerer Erscheinung ist die Frau zwar im Vergleich zum Beginn unverändert; Von Beginn an mimt Sisler eine sehr zurückgenommene Frau, die sich in Mimik und Gestik möglichst unauffällig gebaren möchte. Ihr Gesichtsausdruck liegt irgendwo zwischen Schüchternheit und Versteinerung, konzentriert und zielstrebig setzt sie einen Fuß vor den anderen. In ihren offensichtlichen Bemühungen, sich an Erwartungen von außen anzupassen, wirkt sie dennoch etwas deplatziert.

Die äußeren, gesellschaftlichen Erwartungen, die natürlich nicht nur an Sislers Protagonistin herangetragen werden, meinen in diesem Zusammenhang vor allem das Ausüben einer geregelten Arbeit, um seinen Teil zu einem funktionalen Miteinander beizutragen. Der Druck von außen meint andererseits auch die Erwartung an eine Frau, dabei auch noch eine gute Figur zu machen. Die Bedeutungsschwere dieser Erwartungen ergibt sich aus dem Off-Text, der die Aktivitäten der Frau in einem langatmig-monotonen, oft auch ermahnenden Tonfall kommentiert, und die Handlung mancherorts auch anzutreiben scheint. Der Text beginnt mit der folgenden Zeile: »Hurrying to a job interview, she stumbles and starts to fall. ... The more she tries to save herself, the more awkward she appears.« Dieser Kommentar ist von einer wertfreien Beschreibung des ersten physischen Falls der Frau im Video weit entfernt. Gleich am Anfang wird klargestellt, dass sich die Frau in einem Zustand der Verzweiflung befinden muss, sollte sie sich ihrer misslichen Lage bewusst sein. Später im Video kommentiert die Stimme eine ähnliche Situation, in der die Protagonistin an einem Bahnsteig stolpert und stürzt, mit denselben Worten: »As she is walking along the platform, she stumbles and starts

276 Der Philosoph und Soziologe Gregor Balke interpretiert »komische Bilder weiblichen Scheiterns« in der jüngeren Populärkultur als Form der Selbstermächtigung: Indem sich Frauen mit dem »komischen Scheitern« eines traditionellerweise Männern vorbehaltenen Genres ermächtigen, artikulierten sie ein neues *Selbstverständnis*, das Optimierungsformeln unterläuft. Siehe Balke 2019, 11-17.

277 Nicht zuletzt liegt gerade in dieser dem Slapstick eigenen Spannung zwischen Unwissen des/r Protagonist*in und Wissen der Zuseher*innen eine große Lust am Zusehen begründet.

to fall. ... The more she tries to save herself, the more awkward she appears.« Im Video bleibt vorerst offen, ob es sich dabei um einen Gedankengang der Frau selbst handelt. Denn wenn dem so wäre, weshalb ist er dann in der dritten Person vorgetragen? Sollte es ein Kommentar einer Person von außen sein – oder vielleicht von einer Art Über-Ich –, bleibt wiederum unklar, ob er eine *Tatsache* oder eine *Verurteilung* beschreibt. Woher nimmt die Stimme sich das Recht, so über die Frau zu urteilen? Sind es gesellschaftliche Konventionen, Forderungen des kapitalistischen Systems, die so an die Frau herangetragen werden? Oder verhält es sich so, dass die Frau diese Erwartungen nur vermutet, es aber gar nicht so genau weiß? So oder so, die *Almost Falling Woman* erfüllt keine der aufgezählten Erwartungen; In einem Katalogtext über das Kunstwerk wird sie als *graue Maus* beschrieben, deren unsicheres Auftreten ihre Arbeitssuche noch zusätzlich erschwert.²⁷⁸ Dass ihr die Personalverantwortlichen immer wieder dieselbe Frage stellen, ist angesichts ihrer unsicheren Stellung fatal: Die Frage »What would you do in the following situation?« lässt sich jedenfalls einfacher beantworten, wenn man sich sicher sein kann, nicht in den ungünstigsten Momenten plötzlich hinzufallen. Als die Protagonistin eines Nachts über ihre Lage reflektiert, wird ihr Leidensdruck spürbar. Sie möchte nicht nur als Teil der Gesellschaft akzeptiert werden; Darüber hinaus wünscht sie sich explizit, auch körperlich den normativen Erwartungen der Mehrheitsgesellschaft zu entsprechen, hat aber ihre Zweifel daran, ob das jemals möglich sein wird: »If it wasn't for these falling bodies, she would teeter all night on her precarious conviction, that she could someday prove her worthiness by just eradicating her clumsiness«²⁷⁹.

Dass die Protagonistin von der Off-Stimme nicht bei ihrem Namen genannt wird, verstärkt die Entpersönlichung der dargestellten Person. Die Komik der Handlung, deren Slapstick-Charakter, verstärken die Distanz zur Protagonistin weiter. Es wird klar, dass Cathy Sisler kein Einzelschicksal beschreibt, sondern auf die Situation von Frauen allgemein abzielt; insbesondere auf solche, die aus dem dominanten heteronormativen Rollenbild fallen. Der Titel *Almost Falling Woman* (auf Deutsch »beinahe fallende Frau«) – ihr wirklicher Name wird im ganzen Video nicht einmal erwähnt – verweist deutlich auf deren prekäre Situation: Sie steht auf unsicherem Boden, am Rande eines Abgrunds. Die Gefahr zu fallen, im unmittelbaren wie auch im übertragenen Sinn, hat sie ständig vor Augen. Und wie sollte es auch anders kommen: Das regelmäßige Stolpern und Stürzen der Frau wechseln sich ab mit Absagen nach diversen Jobinterviews; Ihre nächtlichen Gedanken kreisen sich um Fallschirmspringer, die zwar auch fallen, das aber

278 »She's not particularly good-looking and dresses poorly. She's nervous and uncertain of herself when she walks and talks. She often falls down unexpectedly in public places. Not exactly ideal references if you're looking for a new job.« transmediale/art&digitalculture 1999.

279 LUX London, »The Almost Falling Woman: Cathy Sisler«.

kontrolliert.²⁸⁰ Die Protagonistin macht sich also sehr wohl Gedanken über ihre körperlichen Unzulänglichkeiten.

Nach Alan Dale ist der körperliche Humor des Slapstick eine »fundamentale, universelle und ewige Antwort auf die Tatsache, dass das Leben körperlich ist«²⁸¹. Was die kartesianische Dualität von Seele und Körper betreffe, müssten wir uns mit der Evidenz von Zweiterem begnügen; Die spürbaren körperlichen Unzulänglichkeiten erklärten sowohl den Wunsch, die Interaktion mit anderen Dingen möchte problem- und reibungsloser ablaufen, als auch die Lust daran, eine slapstick-artige Geschichte zu erzählen. Dale deutet den Slapstick durchaus existenzialistisch; Dass das vielleicht etwas hoch gegriffen klinge, liege schlussendlich nur daran, dass er sich angesichts seiner Alltäglichkeit allzu vertraut anfühlt: »[I]t happens to us all the time.«²⁸² Die Alltäglichkeit slapstick-artiger Vorfälle bringt uns wieder zurück zu der aus den vorangegangenen Kapiteln vertrauten Frage nach dem Leben zwischen freiem Willen und Determinismus. Das sehr physische Slapstick-Genre zeigt schließlich Körper und deren Reaktionen auf die (Natur-)Gewalten, denen sie ausgesetzt sind, und rückt somit die Macht des freien Willens und die Kraft des Geistes in den Hintergrund. Einen direkten Hinweis auf diese physische »Verbindlichkeit« findet sich in Sislers Videoarbeit an einer Stelle, an der sie sich darüber mokiert, wie Unternehmen sich im Turbokapitalismus der 1990er-Jahre darum bemühten, ihre Mitarbeiter*innen zu noch mehr Leistung anzuspornen: Sie lässt ihre Protagonistin beim Verlassen des Bürogebäudes nach einem Jobinterview eine *motivierende Phrase* in Form eines Schilds an der Wand entdecken, das sie dazu bringt, ihre eigene Entscheidungsfreiheit zu reflektieren: »A sign on the office wall reads, ›We encourage our employees to think of themselves as free individuals.‹ ... She hopes that her answers sounded like she thought of herself as a free individual.« Es bleibt ambivalent, ob die Frau sich selbst gar nicht als freies Individuum versteht, oder aber ob sie sich als frei empfindet, jedoch ihre Zweifel darüber hegt, ob sie das auch adäquat zum Ausdruck bringen kann. Gewiss ist, dass die Frau hinsichtlich ihrer Wirkung nach außen sehr unsicher ist. Überhaupt steht sie auf sehr unsicherem Boden. Jederzeit kann sie stolpern, es ist völlig unvorhersehbar. Zumindest in dieser Hinsicht hat sie keine Kontrolle über ihren eigenen Körper.

In ihren Videos thematisiert Sisler ihre queere Identität auf unterschiedlichste Arten: im Examinieren ihres breiten Rückens in *Backwards* (1992) und als Drag-Alter-Ego in *Mr. B.* (1994); im Infomercial *The Better Me* (1995), das ein zweites Selbst aus Karton bewirbt; und in *Aberrant Motion* (1993-1994) und *Aberrant Public Speaking*

280 »Above her, a shape floats down through the sky. (...) She wishes that she could fall smoothly like that. (...) But she does not have a parachute. ... And down is not as far for her to fall.« Ebd.

281 Dale 2000b, 11.

282 Ebd., 11.

(1994) schließlich, wo verschiedene verbale und nonverbale Kommunikationsstrategien getestet werden. Ihre queere Identität wird dabei aber keineswegs als Defizit oder Mangel an Anpassungsfähigkeit beschrieben; Vielmehr ist ihr queer-feministisches Selbstverständnis nur ein Aspekt, der in ihre Untersuchung der wechselseitigen Beziehungen zwischen innen und außen, öffentlich und privat, Gesellschaft und Individuum, Einheit und Fragmentierung hineinspielt. Das bewusste Anecken in öffentlichen, häufig männlich dominierten Sphären zieht sich wie ein roter Faden durch ihre Arbeiten. Was sich in *Aberrant Motion* und *Aberrant Public Speaking* als spielerische *Dramatisierung* von Handlungen im öffentlichen Raum zeigt, bekommt jedoch in dem Moment ein existenzielles Gewicht, als die Protagonistin in *Lullabye for the Almost Falling Woman* nach einer Arbeitsstelle sucht.

Die Protagonistin steht unter dem Druck, Erwartungen von außen zu erfüllen, um als integrierter Teil der Gesellschaft auch in die Arbeitswelt aufgenommen zu werden. Ihr *queerer* Körper aber fällt auf, was diese Bemühungen augenscheinlich erschwert.²⁸³ Die *Almost Falling Woman* gibt sich hochgeschlossen und brav, um nicht aufzufallen. Das wirkt aber wie eine schlecht sitzende Verkleidung. Ihre adrette gepunktete Bluse trägt sie zugeknöpft, dazu einen hellblauen knielangen Rock, weiße Turnschuhe und hohe weiße Socken. Sie überkompensiert damit ihre Unangepasstheit, verliert aber genau dadurch ihre Präsenz: Sie wird für andere Menschen unscheinbar, ja unsichtbar. Damit kritisiert Sisler die Ausschlussmechanismen der Heteronormativität, die alles ablehnen, was der *heterosexuellen Matrix* nicht eindeutig zugeordnet werden kann.²⁸⁴ Die Protagonistin reagiert nun darauf, indem sie klassisch weibliche Charakterzüge der heteronormativen Matrix annimmt: Ihre Erscheinung ist adrett und brav, sie spricht wenig und das nur, wenn sie angesprochen wird etc. Indem sie die an sie herangeführten Erwartungen aber überkompensiert und ins Groteske verzerrt, verdeutlicht Sisler, dass Anpassungsbestrebungen queerer Identitäten notwendigerweise zum Scheitern verurteilt sind. Mit der Unsichtbarkeit ihrer Protagonistin stellt Sisler deren Bestrebungen, als queere Frau in einem hochgradig normativen System Akzeptanz zu finden, in die Kritik. Dass diese Versuche scheitern müssen, verdeutlicht Sisler auch mit dem Sinnbild des Falls. Ihre unvermuteten Stürze stellen ihr gesellschaftliches Leben und die Arbeitssuche unter schwierige Vorzeichen. Auch in der *Queer Theory* wird die Integration queerer Personen in das bestehende Gesellschaftssystem größtenteils abgelehnt, weil dadurch die Problematik heteronormativer Strukturen bestehen bleibt. Wie bereits erläutert wurde, warnt die feministische Theoretikerin Sara Ahmed in ihrer Kritik am Glücksbegriff davor, die eigene

283 Hier sei noch einmal auf die ursprüngliche Bedeutung des Verbs *to queer* als »stören; in die Quere kommen« hingewiesen.

284 Vgl. Butler 2020.

queere Identität zugunsten der Anpassung an normative Vorstellungen aufzugeben. Wenn der Versuch der Anpassung scheitert, wird die eigene »Abweichung« als »Makel« schmerzlich sichtbar.²⁸⁵ Daraus folgt für Ahmed und die Queer Theory: Eine Befreiung kann nicht in der Integration realisiert werden. Vielmehr sollten die hegemonialen Strukturen aufgebrochen und die Gesellschaft als Ganzes transformiert werden.²⁸⁶

Bereits 1992 thematisiert Sisler in der Arbeit *Backwards* (1992), wie Identität und Körperlichkeit miteinander verwoben sind: Das neunminütige Video zeigt in einem Standbild ihren nackten Rücken. Von der Kamera abgewandt, verweigert sie sich dem Blick des/r Betrachter*in, und verliert einen Text, der ihren Rücken, die Beziehung zu ihrem Vater, Schmerzen und zwischenmenschliche Beziehungen thematisiert. Ihren Rücken beschreibt Sisler als Sinnbild für ihre Schwierigkeiten, sich als Frau zu identifizieren:

I have a big broad back. I've always considered it big for a woman. It measures about eighteen inches across. Is that big for a woman? [...] I used to think it was big and ugly. [...] I was a girl, but I also felt big, like a man. I have believed these things on and off now for a long time now, so they're part of me. They're part of my image of myself.

Die *Almost Falling Woman* verliert ihre Stellung im Leben – und damit auch ihre Bodenhaftung. Sie verliert ihre Stimme – sie stottert; Sie verliert ihre Sprache – sie schlägt sich die Lippe auf und bleibt stumm. Freud lässt grüßen. Die Protagonistin schämt sich für ihrer blutige Lippe, aber es hat niemand bemerkt: »She falls on her chin and bites her tongue very hard. [...] ... As she is picking herself up, she notices how many people are all around her. ... She becomes more and more embarrassed. ... It seems however that no one has noticed.« Scham spielt eine prominente Rolle im Video. Die Protagonistin schämt sich ihres Körpers, ihrer körperlichen Defizite, ihrer Dysbalance. Sie träumt und schwärmt von Gleichgewicht und Balance, von Ausgeglichenheit als Kontrapunkt zum unkontrollierten Fall. Sie träumt auch von der Stärke, der Bestimmtheit der Fallschirmspringer, Eigenschaften, die im Allgemeinen als männliche Eigenschaften beschrieben werden. Aber es scheinen auch andere Frauen im Video ähnliche Probleme zu haben: In zwei Szenen tritt die Protagonistin in Kontakt mit anderen Frauen, es ergibt sich aber jeweils keine Gesprächssituation; Die Frauen drehen sich jedes Mal schamhaft weg. Im Lift nach dem Bewerbungsgespräch trifft sie auf eine Frau, die augenscheinlich auch von einem solchen Gespräch kommt. Die Protagonistin bemerkt deren aufgebrauchten

285 »Happiness scripts are powerful even if we fail to refuse or follow them when our desires deviate from their straight lines. In this way, the scripts speak a certain truth: Deviation can involve unhappiness.« Ahmed 2009, 10.

286 Vgl. Butler 2020.

seelischen Zustand, weiß aber um die prekäre Balance, weshalb sie sie nicht anspricht: »She has a feeling that this woman ... feels angry, worried, desperate, but is trying to conceal it. ... The balance at the threshold is so precarious, that to say anything might bring the whole thing crashing down.« Die zweite Begegnung findet im Wagon einer U-Bahn statt, nachdem sich die Protagonistin am Bahnsteig die Lippe aufgeschlagen hat. Eine Frau dreht sich zu ihr um, tappt ihr auf die Schulter und erkundigt sich nach ihrem Befinden: »The almost falling woman can't smile or speak, because she is afraid that the blood will leak out of her mouth. ... In her embarrassment, she turns and avoids eye contact with the woman for the rest of the ride. ... The other woman also turns and looks the other way. They understand: the balance is precarious.« In beiden Situationen ist explizit von einem nicht näher erklärten prekären Gleichgewicht die Rede. Die sich unbekannten Frauen scheinen sich wortlos, nur über Blicke darüber zu verständigen. Es muss ein Gleichgewicht im übertragenen Sinn sein, denn es ist unwahrscheinlich, dass die beiden anderen Frauen zufällig auch unter körperlichen Gleichgewichtsproblemen leiden. Eher befinden sie sich ebenfalls in einer schwierigen, verzwickten Situation, die von den Gleichgewichtsstörungen der Protagonistin versinnbildlicht werden. Auch das Zitat »She had wanted to be poised, but her efforts had obviously fallen behind« verweist auf die Mehrdeutigkeit des *Gleichgewichts*: Das englische Nomen *poise* bedeutet auf Deutsch »Haltung« oder »sicheres Auftreten«, aber auch »Schwebezustand« und »Gleichgewicht«. Nicht nur etymologisch, sondern auch kausal verwoben sind die Bedeutungen insofern, als dass das eine das andere bedingt. Das Verb *to poise* meint »schweben«, *to poise sth.* bedeutet »etwas zu balancieren« oder »im Gleichgewicht zu halten«. Bereits von seiner etymologischen Herkunft lässt sich eine Mehrdeutigkeit ableiten: Im 14. Jahrhundert ist das englische Verb *to poise* belegt als »ein bestimmtes Gewicht haben«, abgeleitet vom franz. *peser* für »wiegen, schwer sein« oder auch »eine Last, Beunruhigung, Besorgnis sein«. Dessen vulgärlateinische Wurzel *pesare*, vom lateinischen *pensare* für »sorgfältig abwiegen, einwiegen, aufwiegen, ausgleichen«, wirkt heute noch in der Doppelbedeutung des Verbs »abwiegen« bzw. »abwägen« nach. Im 15. Jahrhundert war *the poiser* (engl.) eine Amtsperson, die Waren abwog. Als dessen Ursprung wiederum wird die indogermanische Wurzel **s(pen)-* für »ziehen, strecken, drehen« angenommen (wie sie etwa in *appendix*, *expensive*, *pendant*, *spinner*, *suspension* vorkommt). Das Nomen *poise* kommt wahrscheinlich vom lat. *pendere* für »hängen«; *pondus* für »Gewicht« wahrscheinlich davon, dass die Idee von Gewicht eng mit der Vorstellung eines Gegenstands verbunden war, der an einem Seil hängt und es dehnt.

Ursprünglich bezeichnete *to poise* also vor allem das Gewicht von Gütern im Handel, woraus sich seine Doppeldeutigkeit herleiten lässt: Wie in den Händen der Justitia hatten Waagen früher zwei Seiten, an denen zwei Waren oder eine Ware mit einem Gewicht gleichgewogen, aneinander abgewogen wurden. Seit dem 18. Jahrhundert wird das englische Nomen *poise* in seiner Bedeutung als »Gleich-

gewicht« verwendet, ebenso in der Bedeutung »Art, den Körper zu tragen«. Die Mehrdeutigkeit zieht sich weiter in den geflügelten Worten: *to have poise* meint »beherrscht« oder »selbstsicher sein«; *To hang at poise* heißt »sich in der Schwebelage befinden«, *to lose one's poise* »die Fassung verlieren«. Mehrere Autor*innen verweisen im Zusammenhang mit der Videoarbeit auf die Kultur des *Ôpoise*. *La poisse* meint auf Französisch »das Pech«, mit dem Ausspruch *C'est la poisse!* für »Pech gehabt!« oder »Das ist ja wie verhext!«, für Personen wie Sislers Protagonistin, die vom Unglück verfolgt werden.²⁸⁷ Cathy Sisler hat lange in Montréal, Québec gelebt, dem frankofonen Teil Kanadas, spricht sehr gut Französisch und hat von mehreren ihrer Arbeiten eine französische und englische Version erstellt; Es ist also davon auszugehen, dass Sisler um die Mehrdeutigkeit bestimmter Wörter wusste und sie darüber hinaus auch bewusst einsetzte. Außerdem sind in *Lullabye for the Almost Falling Woman* Wortspiele verschiedener Art versteckt; An einer Stelle wird erwähnt, dass sie des Nachts *Formen* zählt, was angeblich gegen Schlaflosigkeit helfen soll; Wir erinnern uns an die phonetische Ähnlichkeit von *sheep* und *shape* im Englischen. Auch spielt Sisler mit der Mehrdeutigkeit des Verbs *to fall*: Die Protagonistin stürzt immer wieder in der Öffentlichkeit und kann nachts nicht schlafen; Im Englischen verlangt beides dasselbe Verb: *to fall* bzw. *to fall asleep*.²⁸⁸

Hier zeigt sich eine starke Parallele von Sislers Arbeitsweise mit jenen von Ader und Alÿs, die ebenfalls Werke auf der Basis von Wortspielen realisiert haben: Man denke etwa an Aders bereits erwähnte Notiz geflügelter Worte in Vorbereitung der *Falls* sowie an Alÿs' Performance von 1997 mit dem Motto »Sometimes doing something leads to nothing«, auf die Jahre später eine Aktion unter umgekehrten Vorzeichen mit dem Motto »Sometimes doing nothing leads to something« folgte. Überhaupt wurden Aders Arbeiten als *visualisierte Sprachspiele* beschrieben, deren Titel – so viel wie nötig und so wenig wie möglich freigebend – sich als *Fait accompli* im Werk materialisierten;²⁸⁹ was so auch für Alÿs gilt, der seinen Arbeiten gerne poetisch-politische Einzeiler voranstellt.

Sprachspiele haben eine große Tradition im Dadaismus und dem Surrealismus; Für die hier besprochenen Arbeiten mag aber der Einfluss früherer Filme, insbesondere Komödien, ausschlaggebend gewesen sein.²⁹⁰ Als Agenten des Unbewussten und der Subversion können Sprachspiele auf die Prozesse hinter automatisierten Handlungen und Sprechakten, auf die Poetik des Alltags oder das unentrinnbare Schicksal referieren. Es erscheint bemerkenswert, dass alle drei Künstler*in-

287 Online Etymology Dictionary, »poise«.

288 Ein Katalogtext der LUX Collection London beschreibt dieses Wortspiel auf prägnante Art: »[S]he keeps falling in public spaces, and she cannot fall asleep at night.« LUX London, »The Almost Falling Woman: Cathy Sisler«.

289 Vgl. Andriesse 1988a, 74-75.

290 Vgl. Siehe Rees 2011, 29-30. Zum Witz und dem Unbewussten, siehe Freud 1989.

nen aus einem Repertoire des Varietés im frühen 20. Jahrhundert schöpfen, wenn sie ihre Handlungen von Vertauschungen, Wortverdrehern und willkürlich auftauchenden Hindernissen antreiben lassen und das durch ihre Werke mehr oder weniger explizit kommunizieren.

Der Mythos der Gefallenen Frau

Man kommt nicht umhin, im Fall der *Almost Falling Woman*²⁹¹ auch eine Anspielung auf den viktorianischen Mythos der *Fallen Woman* zu sehen. Nach den rigiden Moralvorstellungen des 19. Jahrhunderts galt eine Frau als *Gefallenes Mädchen*, die ihre ehelichen, häuslichen oder erzieherischen Pflichten vernachlässigte, weil sie sich etwa an Sex, Alkohol oder anderen Lasten versündigte. Als größte weibliche Verfehlung aber galt der außereheliche Geschlechtsverkehr, sei es freiwillig oder unfreiwillig (was wohlgemerkt nicht für Männer galt): Einmal in Gottes Ungnade gefallen, trat eine Abwärtsspirale in Bewegung, die unweigerlich zur Prostitution führen und schließlich im Tod enden musste. Als beliebtes Motiv viktorianischer Literatur und bildender Kunst führte das *Gefallene Mädchen* verheirateten Frauen auf abschreckende Weise vor Augen, wie ein Fehltritt die ganze Familie zu Sturz bringen kann.²⁹² Auch deshalb zeigen bildliche Darstellungen aus der Zeit häufig den Moment an der Schwelle zum sozialen Abstieg, oder aber sie stellen vorher und nachher gegenüber: Die Frau muss von der häuslichen Wärme der Gemeinschaft nach draußen in die soziale Isolation.²⁹³ Margaret Reynolds beschreibt deren Schilderung als Ausgestoßene, »Schiffbrüchige« auf dem »Schlitterpfad«, die sich von nun an allein in den anonymen Straßen der Stadt zurechtfinden müssen. Frappierend ist auch die verbreitete Darstellung von Frauen auf Brücken oder an Ufern, wo sie ihren Selbstmord erwägen oder bereits dabei sind, sich ins Wasser zu stürzen (siehe *Abb. 14*, S. 171):

Then, consequent to the »fall«, such women are presented out of doors, friendless, in the snow, negotiating »the slippery slope«, »outcast« or »castaway« from home and family, walking the streets.

291 Die schwebende, vom Fall bedrohte Frau ist als Motiv unter anderem bei Eva Schlegel oder Sonia Kurana evident. Siehe dazu Tahir 2011, 140–141.

292 Als Beispiele zu nennen wären etwa Augustus Eggs Triptychon *Past and Present* (1858) über das Unheil der ehebrechenden Frau und Mutter auf die Familie; mehrere Werke der Prä-raffaeliten; sowie literarisch Robert Brownings *The Ring and the Book* (1868–69) sowie Alfred Tennysons *Idylls of the King* (1859). Siehe auch Auerbach 1980.

293 Wie Auerbach hervorhob, wurden die Gefallenen Frauen auch deshalb jenseits der menschlichen Gemeinschaft abgebildet, weil ihre verunsichernde Wirkung auf verheiratete Frauen gefürchtet wurde. Vgl. ebd., 33.

They are also portrayed on, or by, bridges, so explicit did the imaginative link seem between the »fallen« woman and her possible literal »fall« thereafter as she jumps into the water to commit suicide.²⁹⁴

Im Mythos der Gefallenen Frau gilt die Sexarbeit sowohl als Auslöser als auch als Resultat des Sündenfalls, während die Realität naturgemäß etwas komplizierter war. Als in Großbritannien durch industrielle Revolution und Landflucht viele Menschen Arbeit in den Städten suchten, und der Brotpreis durch die Einfuhrzölle auf Getreide zusätzlich stieg,²⁹⁵ war das Auskommen für viele Familien schwierig. Da es wenig Erwerbsarbeit gab, der eine Frau überhaupt nachgehen durfte, sahen sich einige zu gelegentlicher Sexarbeit gezwungen. Schon im 19. Jahrhundert versuchten deshalb Sozialreformer*innen, deren äußerst prekäre soziale Stellung zu rehabilitieren. Sie verstanden die Frauen als Opfer ökonomischer Zwänge oder als soziale Aufsteigerinnen, und deren Tätigkeit als das Sammeln von Lebenserfahrung.²⁹⁶ In einer Art Doppelmoral wurden Sexarbeiterinnen in der viktorianischen Gesellschaft also gleichzeitig als böse Frauen und als Opfer einer bösen Gesellschaft verstanden, in jedem Fall aber außerhalb der »normalen« Weiblichkeit.²⁹⁷ Narrativ und visuell unterstrichen wurde ihre *Devianz* in der bildenden Kunst unter anderem durch ihren provokativen Kleidungsstil, also der Art, wie sie *ausschauen*, und der Art, wie sie Männern direkt *in die Augen schauen*.²⁹⁸ Gillian Rose hob hervor, dass die Sexarbeiterin in der üblichen *Vorher-Nachher*-Darstellung am Schluss den Preis ihrer »Abweichung« häufig dadurch bezahlen, indem sie sich in der Themse das Leben nehmen. Dort werden sie von männlichen Repräsentanten der Gesellschaft, derer sie abtrünnig wurden, inspiziert: Polizisten, Bootsführer, Passanten, oder Ärzte stellen bedauernd oder missbilligend ihren Tod fest. Das Narrativ könnte nicht deutlicher sein: Ein »abweichendes« Leben hat seinen Preis.²⁹⁹ Der ganz banale Ursprung dieses Mythos als »memento mori einer schlechten Ehe« liegt laut Nina Auerbach in der Suche nach einem Sündenbock:

Insofar as no documentation could exorcise her, the titanic outcast, doomed and dooming, seems to have been [...] an undigested morsel of the Victorian bad con-

294 Reynolds 2015, unpag. [11].

295 Die *Corn Laws* (dt. *Korngesetze*) protegierten von 1815 bis 1846 die britische Landwirtschaft durch Einfuhrzölle auf Getreide. Vgl. ebd., unpag. [10].

296 Vgl. ebd., unpag. [9-10]; Auerbach 1980, 31-33. Manche zeitgenössische Feminist*innen bezweifeln übrigens, dass der Mythos des *Gefallenen Mädchens* an sich existierte. Tatsache ist aber, dass es in Kunst und Literatur ein noch lange rekurrendes Thema war. Vgl. Auerbach 1980, 32f.

297 Vgl. Nead 1988; zit.n. Rose 2016, 208.

298 Vgl. Rose 2016, 208.

299 Vgl. ebd., 208f.

science, familiar social reality cast into phantasmagoric and avenging shape, a woman her readers might dream about but could not live with.³⁰⁰

Seiner griechischen Wortherkunft nach ist der *Mythos* eine Erzählung,³⁰¹ bezeichnet aber auch Dinge oder Personen mit einem hohen symbolischen Gehalt. Für Freud ist der Mythos eine Projektion des Menschen, also ein Hinauskehren innerer Gedanken und Gefühle, durch die etwa tabuisierte Wunschregungen auf die äußere Realität projiziert werden. Im vorliegenden Beispiel verweist der Mythos des Gefallenen Mädchens auch auf die verborgenen Wünsche und Ängste derer, die den Mythos erschufen und am Leben erhielten, also auf die patriarchale Gesellschaft, in der das Feindbild der Frau außerhalb gesellschaftlicher Konventionen entstand. In *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* schrieb Freud: »Ich glaube in der Tat, dass ein großes Stück der mythologischen Weltauffassung, die weit bis in die modernsten Religionen hinein reicht, nichts anderes ist als in die Außenwelt projizierte Psychologie.«³⁰² Ähnlich formulierte es Erich Fromm: »Die Symbolsprache [der Mythen; Anm. d. Verf.] ist eine Sprache, in der innere Erfahrungen, Gefühle und Gedanken so ausgedrückt werden, als ob es sich um sinnliche Wahrnehmungen, um Ereignisse in der Außenwelt handelte.«³⁰³

Im Vergleich zur Eva aus Miltons *Paradise Lost* zeigen sich, so Nina Auerbach, maßgebliche Unterschiede zu seinem viktorianischen Konterpart: Beide Frauen fallen in Ungnade, nachdem sie sich versündigen; Während aber bei Milton der Sündenfall die ganze Erde transformiert, ist es im viktorianischen Mythos die Frau allein, die sich wandelt; Ihre Transformation ist ihr Tod.³⁰⁴ In ihrem Versuch, das Bild der gescholtenen *Fallen Woman* zu rehabilitieren, ihre »soziale Mobilität« und »transformative Macht« zu untermauern, zieht Auerbach das Gemälde *Take Your Son, Sir!* (1851-1856) von Ford Madox Brown heran (siehe Abb. 15, S. 172). Das Porträt im Hochformat, das nie fertig- oder ausgestellt wurde, zeigt eine aufrecht stehende Frau in Ganzfigur, die ein Kleinkind vor ihrem Körper hält. Die Aufforderung

300 Auerbach 1980, 33.

301 Der *Mythos* stammt von griech. *mýthos* für »Fabel, Sage, Rede, Erzählung«; *mytheísthai* für »sagen, erzählen«.

302 Freud 1907, 117. Freud verstand Mythen als Projektionen der Psyche und leitete daraus die Aufgabe der Psychoanalyse ab, deren Strukturen in die psychologische Wissenschaft zurückzuführen. Seinem Freund Wilhelm Fließ schrieb er in einem Brief von *endopsychischen Mythen*: »Kannst du dir denken, was »endopsychische Mythen« sind? [...] Die unklare innere Wahrnehmung des eigenen psychischen Apparats regt zu Denkillusionen an, die natürlich nach außen projiziert werden und charakteristischerweise in die Zukunft und in ein Jenseits. Die Unsterblichkeit, Vergeltung, das ganze Jenseits sind solche Darstellungen unseres psychischen Inneren. Meschugge? Psychomythologie.« Freud und Fließ 1999, 311.

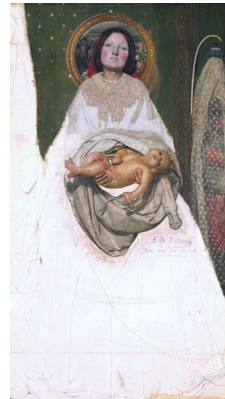
303 Fromm 1999, 174.

304 Vgl. Auerbach 1980, 34f.

»Take Your Son, Sir!« verdeutlicht, dass sie es dem Vater des gemeinsamen Kindes entgegenstreckt, um auf seine Verantwortung hinzuweisen. Ihre langen Haare, die feinen Gesichtszüge und der wie eine Aureole hinter ihrem Kopf aufgehängte Rundspiegel sind eindeutige Anspielungen auf die Ikonografie der Madonna mit Jesus. Diese ermächtigte Frau nimmt in ihrer Monumentalität das ganze Bild ein. Sie ist allein dargestellt, pocht aber selbstbewusst auf eine geteilte Verantwortung für ihren Nachwuchs. Auerbach versteht sie als zugleich ab- und aufsteigend: »Both conventionally holy and defiant, her pose insists upon the simultaneity of her fall and apotheosis as she grows into the magus/God of her world, mocking by her size male claims of power over her.«³⁰⁵

Abb. 14: George Cruikshank, *A destitute girl throws herself from a bridge, her life ruined by alcoholism* (1848), kolorierte Radierung (Detail);

Abb. 15: Ford Madox Brown, *Take Your Son, Sir!* (1851-1856), Öl auf Leinwand



In diesem *Aufstieg im Untergang* zeigt sich die augenfälligste Analogie zu Cathy Sislers *Almost Falling Woman*, die sich gegen Ende des Videos über ihr Schicksal erhebt: Statt ihre Kräfte immer wieder in der Jobsuche zu verausgaben, so die Protagonistin in einer plötzlichen Bewusstseinsdämmerung, könnte sie das System auf subversive Art sabotieren. Eine im Video mehrmals zitierte Zeile verdeutlicht, dass

305 Ebd., 36. Bis heute gibt es ein ungebrochenes künstlerisches Interesse, den Fall der Frau literarisch und bildnerisch zu verarbeiten. In Norbert Gstreins Roman *Als ich jung war* (2019) etwa stürzt eine Frau am Tag ihrer Hochzeit unter ungeklärten Umständen in einen Abgrund, und eine Nonne kommentiert wie folgt: »Diese Nonne sagt, dass Männer [...] dazu neigen, Frauen zu schubsen. Einer steht am Anfang, dann kommt der nächste, dann der nächste, und am Ende ist eine Frau soweit geschubst, dass sie an einem Abgrund steht, und nur noch einen letzten Schubser braucht oder nicht einmal den.« O-Ton Norbert Gstrein, Otte 2019.

sie umso unbeholfener wirkt, je mehr sie sich anstrengt, in den kapitalistischen Kreislauf von Arbeiten, Geldverdienen und Geldausgeben aufgenommen zu werden: »The more she tries to save herself, the more awkward she appears.« Warum sich also nicht gegen dieses exklusive System und seine Repräsentanten, den Chef und die Büroeinrichtung, auflehnen? In einer imaginierten Szene macht sie sich über den männlichen Personalverantwortlichen lustig, indem sie seine Einrichtung zerstört und sich gleichzeitig mit einem Lächeln im Gesicht bei ihm entschuldigt. »I'm very sorry, Sir, I wasn't deliberately trying to bleed« ist ihre bitterböse Entschuldigung für einen Sabotageakt, der »so viel Büroausstattung wie möglich verwüstet, bevor er die Chance hat uns zu sagen, dass wir den Job nicht bekommen haben.« Ähnlich wie die Frau in Ford Madox Browns *Take Your Son, Sir* ermächtigt sie sich des Platzes, den sie sich nehmen möchte: »Meanwhile, my drop of blood and the flow of my falling body wipe out as much office furniture as possible«.

Cathy Sisler hat sich meines Wissens nach nie explizit auf den viktorianischen Mythos des Gefallenen Mädchens bezogen, es ist aber aufgrund des sehr ähnlichen Titels anzunehmen, dass ihr dieser bekannt war und er vielleicht auch als Anspielung zu verstehen ist.³⁰⁶ In *Lullabye for the Almost Falling Woman* geht es, und das ist ein signifikanter Unterschied, nicht unmittelbar um Sex, sehr wohl aber um Fragen des Geschlechts. Sislers Protagonistin, die ja dem Titel nach nur *beinahe* untergeht, ist außerdem dezidiert keine Sünderin: Im ganzen Video gibt es keine Anzeichen dafür, dass sie sich etwas zu Schulden kommen hätte lassen. Mehr noch: Sie bemüht sich redlich, den Erwartungen an Jobsuchende zu entsprechen und nicht aus ihrer gesellschaftlichen Rolle zu fallen. Die Geschichte von Sislers Protagonistin beginnt auch nicht aufgehoben in einer vertrauten Gemeinschaft wie der Kernfamilie oder guten Freund*innen, sondern in den Straßen einer nicht näher benannten Stadt. Der öffentliche Raum hat in Sislers Arbeiten oft etwas Ambivalentes: In seiner Weitläufigkeit fühlen sich ihre Protagonistinnen verloren und gleichzeitig gezwungen, eine öffentliche Rolle einzunehmen; Andererseits bietet er ihnen aber auch die Möglichkeit, sich auszuprobieren. Bereits in der Serie *Aberrant Motion #1-4* (1993-1994) griff Sisler auf das Motiv des einsamen Herumstreifens zurück. Dort verstärken die unzähligen Menschen, die auf der Straße an ihr vorbeiziehen, das Gefühl der Isolation. Insofern beginnt Sislers Geschichte der beinahe fallenden Frau so, wie der viktorianische Mythos endet: Auf sich allein gestellt, in der anonymen Öffentlichkeit der Großstadt. Das Ende von Sislers Erzählung folgt aber nicht mehr der umgekehrten Logik der *Fallen Woman*; Die Auflösung ihrer Geschichte ist also keine Rückkehr ins traute Heim. Jedenfalls wird heute auch nicht mehr die Häuslichkeit, sondern die Auswahlmöglichkeit zwischen vielen verschiedenen

306 Nicht zu vernachlässigen ist auch die Tatsache, dass es viele Märchen, Sagen, Mythen und religiöse Erzählungen (wie etwa die Erbsünde) gibt, in denen die Frau auf ähnliche Art *vom richtigen Weg abkommt* und sich selbstverschuldet in eine missliche Lage bringt.

Lebensentwürfen als erstrebenswert angesehen. Die Tore der Berufswelt bleiben der Protagonistin jedoch verschlossen. Stattdessen unterwandert sie die Logik des Systems, das sie einst ausspie.

Wie also diese Normen und Konventionen genau funktionieren – in ihrem Fall: wie sie zu einem Job kommen könnte –, bleibt ihr wie auch den Betrachter*innen verschlossen. Die dahingehenden Entscheidungsträger*innen kommen nicht direkt zu Wort, sondern werden von der Off-Stimme nur paraphrasiert; Sie sind auch nicht sichtbar, erscheinen wie übermächtige Wachen über den heiß ersehnten Eintritt, als fragende, auf die Probe stellende Vertreter*innen eines exklusiv-oppressiven Systems (»What would you do in the following situation?«). Das erinnert in seiner Absurdität stark an Franz Kafkas *Prozess*, in dem Josef K. vergeblich versucht, Zugang zum Gericht zu finden. Wie Kafkas Protagonist versucht die Frau immer wieder, Eintritt in die exklusiven Hallen (in ihrem Fall eines Unternehmens) zu bekommen. Beide sprechen regelmäßig vor (die Frau geht zu einem Jobinterview; von einem zweiten, anstehenden Gespräch ist die Rede), werden aber vom System immer wieder ausgespuckt. Den beiden Erzählungen ist auch gemein, dass für die Protagonist*innen als auch für die Rezipient*innen im Dunkeln bleibt, warum ihre Bemühungen vergeblich sind; Das verleiht den Arbeiten einen absurden Charakter.

2.2 Aberrant Motion #4 (Face Story, Stagger Stories) (1994)

Cathy Sislers Serie *Aberrant Motion* (1993-1994) besteht aus vier Videoperformances, in denen sie die Möglichkeiten und Gefahren verschiedener Bewegungen im öffentlichen Raum sowie deren soziale Implikationen untersucht. In jedem der vier Werke führt Sisler, die sich als queer identifiziert, eine Reihe von Interventionen durch, mit denen sie die ›normalen‹ Bewegungen und Aktivitäten des urbanen öffentlichen Raums stört, und ihnen schlussendlich ihre ›abweichenden‹ Bewegungen und Ideen ›einzuprägen‹.³⁰⁷ Dieses *Stören* ist als Kritik an den normativen Subjektivierungsprozessen zu verstehen, die unter anderem über den hegemonialen *Blick*³⁰⁸ definieren, was ›normal‹ bzw. ›natürlich‹, und was ›abweichend‹ ist. Die Videos, je zwischen neun und fünfzehn Minuten lang, zeigen Sisler, wie sie körperlich in das öffentliche Geschehen interveniert; auf der Straße, unter Menschenmengen oder allein umherirrend, durch unbebaute und industrielle Grundstücke streifend, sogenannte *Nicht-Orte* abklappernd, laufend, stockend, taumelnd, stolpernd. Gleichzeitig werden in einem monoton-treibenden Off-Text, ähnlich wie in *Lullabye for the Almost Falling Woman*, Gedanken und Gefühle (der Protagonistin?) dargelegt. Mit der »(von der Regel) abweichenden Bewegung« (so der Titel *Aberrant*

307 Pidduck 2004, 93.

308 Vgl. Summers 2010, 23; 34-35.

Motion übersetzt ins Deutsche) – des Drehens, Torkelns, Stolperns, Fallens, Wankens, Taumelns – stellt Sisler Fragen nach Selbstkontrolle und -regulierung, Konformität, sozialen Erwartungshaltungen und Identität in den Raum. Laut Julianne Pidduck verlangt *Aberrant Motion* mit seinem verschwommenen, unbequemen Erscheinungsbild, das dem Einsatz einer niedrig auflösenden analogen Handkamera und absichtlich herbeigeführter Verwackelungen geschuldet ist, besonders aufmerksame Betrachter*innen.⁷²³ Fiona Summers hingegen sieht gerade in der rohen, unfertigen, mehr haptischen als visuellen Ästhetik eine Möglichkeit, sich als Betrachter*in mit der Protagonistin körperlich zu identifizieren.⁷²⁴

In der vierteiligen Serie findet eine narrative Entwicklung statt: Die Videos bilden zwar keine durchgehende Erzählung, es wird jedoch ein großes Thema über die vier Teile hinweg weiterentwickelt. Allen vier Werken gemein ist schließlich, dass sie das Potenzial der ›abweichenden‹ Bewegung untersuchen: als subversiver Akt, und um gesellschaftliche Normen »ins Schwanken zu bringen«, um bei der Metapher des Gehens zu bleiben. Während das Video #1 die Protagonistin als *Spinning Woman* vorstellt, beschäftigt sich das zweite mit Gefühlen von Instabilität und Heimatlosigkeit; Das dritte Video reflektiert die Wirkung der Frau nach außen, und das vierte kommt einer Introspektion gleich, die auch die Vergangenheit Sislers miteinbezieht. Insofern kann davon ausgegangen werden, dass die Serie zwar nicht unbedingt autobiografisch ist, aber starke autobiografische Züge aufweist.³⁰⁹

In *Aberrant Motion* #1 stellt Sisler die *Spinning Woman* vor: Die Drehung um die eigene Achse ist für sie »an insistence of self amongst others without conformity«³¹⁰, also ein Akt der Selbstbehauptung ohne Aufgabe der eigenen Identität. Im Strom der Passierenden markiert das Wirbeln auf einer belebten Kreuzung in Montréal eine Unterbrechung: Als große Frau in einen noch größeren Herrenmantel gekleidet, stört sie mit dem ›abweichenden‹ Herumwirbeln den Bewegungsfluss und zieht Aufmerksamkeit auf sich, entzieht sich aber gleichzeitig jeder Einmischung oder sprachlicher Kommunikation mit ihr (siehe Abb. 16, S. 177). Das Video untersucht, wie auch die folgenden drei, Bewegung als »Strategie zur Destabilisierung der Normalität«³¹¹. Das Herumwirbeln im dichten Stadtverkehr bringt Sisler in Zu-

309 Vgl. Ferguson 2007b. Die vier Arbeiten der Serie verfolgen insgesamt ein sehr komplexes Narrativ (aus verschiedenen Materialien wie gedrehten Filmausschnitten, Fotografien, wissenschaftlichen Zitaten etc.), dem eine verschriftlichte Beschreibung nur schwer gerecht werden kann. Für weitere Analysen sei auf die *Groupe Intervention Vidéo* (Montréal, Québec) sowie die Sammlungen VUCAVU (Winnipeg, Manitoba), *Vtape* (Toronto, Ontario), die *LUX Collection* (London) sowie LIMA (Amsterdam) hingewiesen, die Cathy Sislers Videos verleihen und vertreiben.

310 Vtape, »Aberrant Motion #1: Cathy Sisler«.

311 Sisler und Gringas 1996, 51.

sammenhang mit Konzepten einer Gemeinschaft, in der »private Ideen besser für sich behalten werden«³¹².

Aberrant Motion #2 zeigt Sisler verkleidet durch die Stadt ziehend. Ihre Verkleidung ist eine hölzerne Box auf vier Stelzen, die mit ihren vier hölzernen Wänden aussieht wie ein Haus, ein »trügerisch-stabiles Gebilde«³¹³. Sie selbst kann indes nie ruhig bleiben, sie dreht sich unablässig: »The spinning woman disguised as a stability delusion.« Der ironische Unterton der Arbeit zeigt sich hier, wie später auch bei *Lullabye for the Almost Falling Woman*, unter anderem in einem Wortspiel, das in diesem Fall auf die Form des Hauses anspielt: *The Square* bezeichnet sowohl einen öffentlichen Platz als auch ein Viereck bzw. einen rechten Winkel, aus denen Häuser üblicherweise gebaut sind; Dasselbe Wort meint aber auch eine/n Spießbürger*in. Die Protagonistin steht offensichtlich außerhalb jeglicher Gemeinschaft und wünscht sich ein Leben in Stabilität, was aber ein gewisses Maß an Konformität voraussetzt; Dafür müsste sie Teile ihres Selbst aufgeben. Das ist das Spannungsfeld sowohl dieser Serie als auch der späteren Arbeit *Lullabye for the Almost Falling Woman*. In *Aberrant Motion #2* betrachtet die Protagonistin, kaum kommt sie abends nach Hause, ein Foto ihres Geburtshauses. Sie sehnt sich nach menschlichem Kontakt und einem geregelten Leben:

She longed for its appearance of stability. She longed for its appearance of solidity. But it was not to be. She could not stop spinning. Still, each day she dressed herself up in the appearance of someplace, of someplace in the city where she thought she might find steady employment, of someplace in the city where she might join a group of people who would meet each other each day in a real building. She thought to herself: »Yeah, I want to be a team player.«³¹⁴

In der letzten Einstellung zeigt sich das Haus selbst jedoch als instabile Form, als es, draußen abgestellt, vom Wind gebeutelt wird. Ist die Vorstellung eines geregelten (Arbeits-)Lebens als Teil der »produktiven« Gemeinschaft etwa doch nicht so wünschenswert?

Aberrant Motion #3 thematisiert das Zusammenspiel von Ordnung und Bewegung: Die Protagonistin wirft in einem Bahnhof Gummibälle in die Menschenmenge, um die Ordnung zu stören, realisiert aber, dass sie daran scheitern muss. Ihre Theorien sind zu verquer, sie gehen unter in ihrer Erscheinung als »verrückte Frau«³¹⁵.

In *Aberrant Motion #4 (Face Story, Stagger Stories)* schließlich bewegt sie sich taumelnd durch die Straßen und löst damit eine »Reihe unvorhersehbarer, unbehol-

312 Groupe Intervention Video 2003, 9; Siehe auch Vtape, »Aberrant Motion #1: Cathy Sisler«.

313 Sisler und Gringas 1996, 51.

314 Vtape, »Aberrant Motion #3: Cathy Sisler«.

315 Vgl. ebd.

fener und mitunter feindseliger Interaktionen«³¹⁶ aus. Szenen, die sie durch den öffentlichen Raum wirbelnd zeigen (siehe Abb. 16, S. 177), überlappen sich mit enttarnenden Einblendungen und Selbstzuschreibungen (siehe Abb. 17, S. 177). Weiß auf schwarz steht dort geschrieben, was an Geständnisse in einer Selbsthilfegruppe erinnert: »hi, my name is cathy and I am an alcoholic.«³¹⁷ Für Sisler ist das Taumeln aber eben nicht negativ behaftet, sondern nur eine vom geradlinigen Gehen abweichende, *komplexere* Art der Fortbewegung.³¹⁸ Wie aber gehen Identität und Konformität angesichts der ihr zugeschriebenen Merkmale – alkoholsüchtig, weiß, weiblich, vom Stadtrand, lesbisch, dick – zusammen? Das Taumeln als »wie benommen hin und her schwanken [und zu fallen drohen]«³¹⁹ ist eine prekäre Abweichung vom linearen, zielgerichteten Gehen. Es wird zur Metapher für das Ausder-Gesellschaft-Fallen: Ist die partielle Selbstaufgabe eine Voraussetzung für das soziale Überleben?³²⁰ Die Protagonistin geht und geht immer weiter, getrieben von Ärger und Enttäuschung.³²¹ Sie musste lernen zu gehen, um sich zu integrieren, nicht aufzufallen:³²² »I don't remember it, but I know there was a time where I could neither walk nor talk. Then, walking and talking became these ongoing obsessions which I totally took for granted as being normal.«³²³ Sie benennt ihre Lernschritte, während sie sich auf der Straße unter lauter zielstrebig laufenden und wartenden Menschen drehend, tänzelnd, vor- und zurückbewegt: »First I learned how to crawl. Then I learned how to walk. Then I learned how to stagger. Then I learned the steps. All of these things were learned through repetition.«³²⁴

Während später die Stimme aus dem Off, eingesprochen von Sisler selbst, über die frühere Alkohol- und Drogenabhängigkeit der Protagonistin spricht, torkelt jene einen Gang entlang. Sie vergewissert sich dabei der Kontrolle über ihre Beine, über ihren Körper, und wiederholt mantra-artig: »I remember how to stagger. I remember how not to stagger. I have control over my legs.« Doch das Taumeln des Rausches »entzieht sich der ›Heilung‹, der Beherrschung, der Stabilität«³²⁵. Am Bildschirm erscheinen die Definitionen des »Taumelns«: »stagger: 1. to walk or cause to walk unsteadily as if about to fall; 2. to weave, to walk not in a straight line;

316 Pidduck 2004, 93.

317 Vtape, »Aberrant Motion #4: Cathy Sisler«.

318 »These disruptions of the convention of linear walking [of staggering] do not stop the motion of a person through space, rather, a whole new form of more complex movement is achieved.« Ebd.

319 Duden Online Wörterbuch, »taumeln«.

320 Vgl. Vtape, »Aberrant Motion #4: Cathy Sisler«.

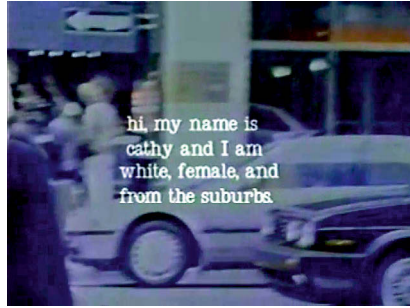
321 Vgl. Pidduck 2004, 95.

322 Vgl. Sisler und Gringas 1996, 51.

323 Vtape, »Aberrant Motion #4: Cathy Sisler«.

324 Ebd.

325 Pidduck 2004, 93.

Abb. 16: Cathy Sisler, *Aberrant Motion #4* (1994), Videostill;Abb. 17: Cathy Sisler, *Aberrant Motion #4* (1994), Videostill

3. to astound or overwhelm, as with shock: (eg.) they are staggered by my ruthlessness.³²⁶ In der ersten Definition »as if about to fall« deutet sich schon die Beschäftigung mit der drei Jahre später entstandenen Arbeit *Lullabye for the Almost Falling Woman* an, in der eine Frau sich mit ebendieser Bedingung konfrontiert sieht. *Aberrant Motion #4* endet mit verschwommenen Szenen bei Tag und Nacht, die bunte Beleuchtung der Straße leuchtet auf, sogar die Kamera wackelt und verwackelt die Bilder – Die Protagonistin tänzelt und dreht sich weiter. Die Off-Stimme erzählt von Begegnungen mit Menschen unter Drogeneinfluss; anderen Menschen, die durch das Leben taumeln und sich wie sie mit sozialer Ablehnung konfrontiert sehen.

Abweichung als Widerstand?

Wie bereits erwähnt, vergewissert sich Sisler in *Aberrant Motion #4* selbst, das Taumeln sei nur eine andere, vom geradlinigen Gehen abweichende, *komplexere* Art der Fortbewegung. Diese etwas eigenwillige Behauptung läuft Gefahr, als Rechtfertigungsversuch einer unbeholfenen ›Abweichler*in‹ abgetan zu werden, hat aber zumindest in einem Punkt seine Berechtigung: Auf keinen Fall komme das Taumeln, so die Protagonistin, metaphorisch gesprochen einem Stillstand gleich. Es sei vielmehr als *aktive Form der Störung* zu verstehen:

Staggering involves the disruption of the learned repeated movements of walking [...] disrupting the balance. These disruptions of the conventions of linear walking do not stop the motion of a person through space. Rather, a whole new form of complex movement is achieved.³²⁷

326 Vtape, »Aberrant Motion #4: Cathy Sisler«.

327 Ebd.

In diesem Zitat klingt Judith Butlers *Undoing-Gender* Ansatz an, nach dem das aktive, performative *Verlernen* bzw. *Aufweichen* (*Unlearning* bzw. *Undoing*) von über die Dauer eingeübten (weder angeborenen noch unabänderlichen) Geschlechter- und sozialen Rollen einen möglichen Weg darstellt, gültige Macht- und Herrschaftsverhältnisse sichtbar zu machen und zu dekonstruieren.³²⁸ Welche gesellschaftlichen Implikationen ein solches Verlernen mit sich bringen kann, zeigt die Kunstwissenschaftlerin und -vermittlerin Nora Sternfeld in einem Vergleich zwischen Tanzen und Denken, die sie beide als performative Handlungen nach Butler versteht. Wie das Tanzen sei das Lernen eine »mächtige« performative Handlung; Als solche mache es die Lernenden zu Performer*innen bestehender Machtverhältnisse, gegen die sie aber auch ihr Wissen einsetzen können.³²⁹ Sternfeld wünscht sich ein Lernen, »das mächtige privilegierte, ausschließende und gewalttätige Wissens- und Handlungsformen – die wir nicht selten für Bildung halten –, aktiv zurückweis[t]«³³⁰. Wie kann das Lernen nun verlernt werden? Sternfeld präzisiert, indem sie einen Vergleich zu Tanzschritten zieht:

Ähnlich wie bei Butlers Verständnis von ›undoing: in ›undoing gender‹ kann ›unlearning‹ also als performatives Gegen-Lernen zum mächtigen performativen Lernen verstanden werden. Stellen wir uns also vor, dass wir Tanzschritte gelernt haben, die von Macht- und Gewaltverhältnissen durchzogen sind. Wie können wir diese problematisieren und dennoch tanzen wollen? Und wie können wir tanzen und zugleich das Tanzen verlernen, um anders zu tanzen? Diese Fragen stellen sich übrigens beim Tanzen genauso wie beim Denken [...].³³¹

Werden Gehschritte wie auch Tanzschritte als über die Zeit eingeübte, *verlernbare* Handlungen verstanden, in denen hegemoniale Machtverhältnisse *zum Ausdruck kommen*, wäre potenziell eine Dekonstruktion dieser Verhältnisse durch das Verlernen der Schritte denkbar. Es geht hier aber nicht um den Wunsch, wirklich nicht mehr zu wissen, wie ein Schritt vor den anderen gesetzt wird: Die Ökonomie des Gehens hat sich über die Jahrtausende als sehr praktikabel für den Menschen herausgestellt. Vielmehr dient dieses Gedankenexperiment dazu, sich vor Augen zu führen, dass es viele mögliche Arten des Gehens, des Tanzens etc. gibt, von denen keine die »richtige«, aber auch keine ohne performative Bedeutung ist.

Für Sislers Arbeiten ist nun besonders Sternfelds Verbindung von Tanz/Bewegung und Lernen relevant. Wenn das Verlernen eine Methode zum Sichtbarmachen gängiger Machtstrukturen ist, wie kann die Protagonistin von *Aberrant Motion* das vollbringen? Noch einmal Sternfeld, die die Schwierigkeit dieser Übung betont:

328 Siehe Butler 2004.

329 Vgl. Sternfeld 2014, 12.

330 Ebd., 20f.

331 Ebd., 20.

»Unlearning« kann in diesem Sinne als Übung verstanden werden, um langsam und Schritt für Schritt, mit den angelernten Praxen und Gewohnheiten der machtvollen Unterscheidung, die sich in Habitus, Körper und Handlungen eingeschrieben haben, zu brechen. Das ist eine ganz schön schwere und unsichere Übung.³³²

Mit der »ganz schön schweren und unsicheren Übung« trifft sie einen Nerv, was die Handlungsfreiheit von Sislers Protagonistinnen angeht. Sowohl in *Lullabye for the Almost Falling Woman* als auch in *Aberrant Motion* werden Frauen gezeigt, die an der Schwelle zum sozial Erträglichen und Lebbaaren agieren; Der unsichere Boden lässt sie taumeln, stolpern und fallen. Analog dazu kann auch das Denken als performative Handlung in Sislers Arbeiten aufgespürt werden: Ihre Serie *Aberrant Motion* skizziert eine dystopische Gesellschaft, in der nicht nur abweichende Bewegungen, sondern auch private Ideen »besser für sich behalten werden«. Explizit bezieht sich Sisler auf das *performative Lernen* im Sinne Sternfelds, wenn sie darin verlautbart: »First I learned how to crawl. Then I learned how to walk. Then I learned how to stagger. Then I learned the steps. All of these things were learned through repetition.«³³³ Gemeint ist damit, dass auch alltägliche Handlungen wie das Gehen erstens kulturell erlernt und zweitens veränderlich sind. Das, was nun als »normal« gilt, wurde einst *ingeübt*, sollte also genauso gut wieder verlernt und aktiv neugestaltet werden können: »I don't remember it, but I know there was a time where I could neither walk nor talk. Then, walking and talking became these ongoing obsessions which I totally took for granted as being normal.«³³⁴

Das Gehen ist also auch für Sisler eine performative Praxis, die nach Judith Butler weder von völliger Freiheit noch von totaler Determinierung bestimmt ist. Vielmehr bewegt sich nach Butler das ausführende Subjekt immer zwischen den beiden Extremen. Die Performativität ist dabei kein »vereinzelter oder absichtsvoller Akt«, sondern eine »ständig wiederholende und zitierende[...] Praxis, durch die der Diskurs die Wirkung erzeugt, die er benennt.«³³⁵ Während der Diskurs selbst (in Form von Normen und Werten einer Gesellschaft) also der Hintergrund ist, vor dem performative Handlungen ausgeführt werden, verleiht die Doppelrolle der Performativität ihr also – als eingeübte, verinnerlichte, unbewusste Praxis – eine diskursive, d.h. wirklichkeitskonstituierende Wirkung. Performative Handlungen sind also diskursive Praxen, d.h. sie können reale Veränderungen initiieren.³³⁶

Darüber hinaus ist das Gehen auch eine künstlerische Praxis, die bei allen drei hier besprochenen Künstler*innen zur Anwendung kommt: Ader macht sich in *Search of the Miraculous* spazierend auf die Suche nach einem verlorenen, vielleicht nie

332 Sternfeld 2014, 19.

333 Vtape, »Aberrant Motion #4: Cathy Sisler«.

334 Ebd.

335 Butler 1997, 22.

336 Vgl. ebd.

dagewesenen Gefühl; In den *Falls* dient ihm das Gehen als beispielhafte Alltags-handlung, die schicksalsschwere Implikationen (etwa einen Fall) nach sich ziehen kann. Bei Sisler und Alÿs zieht sich das Gehen als Methode und inhaltlich durch ihr ganzes Schaffen; Sie behandeln damit sehr unterschiedliche Themen auf eine ähnliche Art und Weise. Beide bewegen sich in der öffentlichen Sphäre als störende Subjekte: In *Aberrant Motion* fordert Sisler ihre Umgebung durch *verquere* Handlungen heraus. Sie tritt damit aus der ihr zugeschriebenen, passiven Rolle der »Abweicherin« heraus und in eine Aktivität, auf deren Basis sich andere positionieren müssen: sowohl im wortwörtlichen Sinn, weil sie den Strom der Passierenden stört und umlenkt, als auch im übertragenen Sinn, weil sie die anderen damit zur Entzifferung dieser Störung auffordert. Ihre Bewegungen unterbrechen den Alltagstrott und sind deshalb streng genommen kein Gehen im Sinne von »sich [mit bestimmter Absicht, in aufrechter Haltung auf den Füßen schrittweise] irgendwohin [zu] begeben«³³⁷, sondern *Manierismen*, die das Gehen zitieren und in seiner Zielgerichtetheit persiflieren. Das ist ein bedeutender Unterschied: Sisler geht nirgendwo hin, sie ist ziellos, muss zu keinem Termin; Sie schlendert durch die Straßen, dreht sich, taumelt und macht Umwege. Alÿs kam am Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit schon allein durch sein abweichendes Äußeres eine Rolle als Außenstehender zu. Seine »Verkleidung als Ausländer« mag sein Gefühl verstärkt haben, in der ersten Zeit in Mexiko-Stadt vor allem als Beobachter zu agieren: »I am a misfit. I am too tall, too pale and too gringo looking.«³³⁸ Auf seinen ausgiebigen Streifzügen durch das historische Zentrum nahm er als Passant – involviert und gleichzeitig separiert vom Geschehen – oft minimale, intervenierende Gesten vor: Er platzierte Polster in einen Fensterrahmen, störte den dichten Verkehr, legte eine Fährte, streute ein Gerücht etc. Aus dieser Distanz heraus nahmen sich Sisler und Alÿs das zielgerichtete, lineare Gehen als Untersuchungsgegenstand vor: Alÿs, der es als Überlebensstrategie des urbanen Alltags versteht (siehe seine Fotoserie *Ambulantes* und die Performance *Paradox of Praxis I*), und Sisler, die es als Ausdruck normativ-fortschrittsorientierter Gesellschaften kritisiert, die sich keine Abweichungen erlauben.

Das gerade, lineare, angelernte Gehen, das Durchschneiden der Umgebung mit dem Schritt, gilt bei Sisler als Sinnbild einer im übertragenen *und* wortwörtlichen Sinne fortschrittsorientierten Gesellschaft, die ihren Zielen möglichst ohne Umwege nachgeht. In diesem Sinn ist das Taumeln eine unproduktive Abweichung, eine manieristische Spielerei, und noch dazu ein Störfaktor im Fluss der Passant*innen. Wie aber Sisler betont, ist das Taumeln keineswegs ein Stillstand, ein Stehenbleiben, sondern einfach eine andere Art der Fortbewegung, die ihre eigene Berechtigung hat. Aber Taumeln, Torkeln, Stolpern und Wanken gelten allgemein

337 Duden Online Wörterbuch, »gehen«.

338 Artspace Editors 2018.

als Ausdruck körperlicher Defizite; Die taumelnde Person wird stigmatisiert, da sie augenscheinlich die Kontrolle über ihren Körper verloren hat: »But this form of motion is seen as a deviation, and the staggerer is stigmatized in our society. The staggerer is seen as someone who has lost control, who is no longer under control.«³³⁹

Wenn sich Sisler des Taumelns als physisches Bild bedient, verweist sie eigentlich auf die psychischen Mechanismen dahinter: Auf einer körperlichen Ebene erzählt uns die Künstlerin, was auf der psychischen Ebene stattfindet. Wie Nicole Gringas geschrieben hat, verunmöglicht das Herumwirbeln jegliche Kommunikation mit Außenstehenden. Die *Spinning Woman* entzieht sich also damit, sie isoliert sich, »closes herself up in silence.«³⁴⁰ Auf der körperlichen Ebene kommt so zur Sprache, was auch im Off-Text Thema ist: ihre Schwierigkeiten, mit anderen Leuten in Kontakt zu treten.³⁴¹ Gleichzeitig spürt sie in sich einen Widerstand gegenüber anderen, der in ihrem Blick, ihren Worten und den körperlichen Gesten zum Ausdruck kommt.³⁴² In dieser Spannung erscheinen die Figuren ihrer Videos – austauschbar und doch immer andere Versionen eines »Selbst im Wandel« – sehr verletzlich. Das Herumwirbeln macht die Frau unsichtbar und gleichzeitig besonders sichtbar: »Hovering between annihilation and revelation, the woman here creates a *form*, a double. And this response momentarily suppresses the fragility of a unity that is constantly thrown into doubt.«³⁴³ Im übertragenen Sinn kann diese Zerrissenheit als Versinnbildlichung einer queeren Identität gelesen werden, die sich in der heteronormativen Matrix immer zwischen den Extremen von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit bewegt. Da wäre zum einen der heteronormative Anpassungsdruck, der das Subjekt zur Integration, also zur *Unsichtbarkeit* drängt, und zum anderen der Wille zur gesellschaftlichen Transformation, also der *Sichtbarkeit* queerer Identitäten in einer post-heteronormativen Gesellschaft.

In diesem Kapitel war bereits von den sozialen Merkmalen die Rede, die sich die Protagonistin von *Aberrant Motion #4* in Einblendungen selbst zuschreibt. Mit

339 Vtape, »Aberrant Motion #4: Cathy Sisler«.

340 Gringas 1996, 17.

341 »Still, each day she dressed herself up in the appearance [...] of someplace in the city where she might join a group of people who would meet each other each day in a real building.« Vtape, »Aberrant Motion #4: Cathy Sisler«.

342 Vgl. Gringas 1996, 18.

343 Ebd.; Hervorheb. im Original. Mit der angesprochenen *Fragilität der Einheit* bezieht sich Gringas auf das bei Sisler wiederkehrende Motiv der Doppelgängerin. Der/Die Doppelgänger*in als Motiv in bildender Kunst und Literatur erfreute sich vor allem in der Romantik und der Stummfilmzeit großer Beliebtheit. Für Freud ist der Doppelgänger das Schreckbild des verdrängten Anteils am Ich. In Sislers Arbeiten tritt es als geistähnlicher *Schatten* (nach C. G. Jung) in Erscheinung als drohende Spaltung oder Fragmentation des Selbst. Siehe auch ebd., 18-20.

dieser Art der *Selbstoffenbarung* – alkoholsüchtig, weiß, weiblich usw. – kommt sie ihrer *Etikettierung* zuvor, denn ein unbekanntes Gegenüber wird auf der Straße in Sekundenbruchteilen instinktiv registriert und klassifiziert. Die im Video eingeblendeten Merkmale verdeutlichen diesen auf die Protagonistin gerichteten Prozess.³⁴⁴ Um zu gewährleisten, dass die Mitglieder einer sozialen Gruppe ihren Normen Folge leisten, wird ein von gesamtgesellschaftlich dominanten Normen abweichendes Verhalten – wie etwa Kriminalität, aber auch Alkoholismus, illegaler Drogenkonsum, psychische Krankheit und Homosexualität – sanktioniert, diszipliniert und normalisiert. Normen werden in Bezug auf Geschlechterverhältnisse immer wieder vor dem Hintergrund der dominanten *heterosexuellen Matrix*³⁴⁵ abgeglichen und abgegrenzt. Zum Ausdruck kommen sie unter anderem in sozialem Druck, im persönlichen Gewissen des/r Einzelnen oder im Recht als sichtbarstem Instrument der Sozialkontrolle.³⁴⁶ Der sogenannte *Labeling-Ansatz* (bzw. *Etikettierungsansatz*) der Soziologie kritisiert den Fokus auf die Formen und Agierenden der Abweichung und geht stattdessen davon aus, dass »abweichendes« Verhalten nicht eindeutig charakterisierbar ist. Stattdessen sind es die ausschließenden Gruppen selbst, die die Abweichung überhaupt herstellen, indem sie Menschen als *abweichend* etikettieren. Nach ihrem bekanntesten Vertreter Howard S. Becker schaffen gesellschaftliche Gruppen abweichendes Verhalten dadurch,

dass sie Regeln aufstellen, deren Verletzung abweichendes Verhalten konstituiert und dass sie diese Regeln auf bestimmte Menschen anwenden, die sie als Außenseiter etikettieren. Von diesem Standpunkt aus ist abweichendes Verhalten *keine* Qualität der Handlung, die eine Person begeht, sondern vielmehr eine Konsequenz der Anwendung von Regeln durch andere und der Sanktionen gegenüber einem »Missetäter«. Der Mensch mit abweichendem Verhalten ist ein Mensch, auf den diese Bezeichnung erfolgreich angewandt worden ist; abweichendes Verhalten ist Verhalten, das Menschen als solches bezeichnen.³⁴⁷

Was für Signale sendet ein Taumeln dem Gegenüber und wie wird es *etikettiert*? Und wodurch wird die Diskrepanz zwischen Innen- und Außensicht, zwischen Verkörperung und Körpergefühl bestimmt?³⁴⁸ Die in den »abweichenden Bewegungen« intendierte subversive Autoritätsverweigerung ist sowohl nach innen als auch nach außen gerichtet: Die Kritik betrifft sowohl den heteronormativen Blick (wir

344 In diesem Zusammenhang erscheint bemerkenswert, dass die Protagonistin nie mit anderen Menschen auf der Straße in Kontakt tritt; Die »anonyme Menschenmasse« tritt höchstens als Projektionsfläche in Erscheinung.

345 Vgl. Butler 2020.

346 Vgl. Peuckert 2016, 128f.

347 Becker 2014, 31; Hervorheb. im Original.

348 Vgl. Sawchuk 2014.

erinnern uns an *Backwards*, in dem Sisler fragt: »I have a big broad back. [...] It measures about eighteen inches across. [...] Is that big for a woman?«) als auch den kulturellen Impetus der Selbstkontrolle und -regulierung.

Wenn Sisler den Betrachter*innen durch das Video mitteilt, dass das Stören des dichten Stadtverkehrs nicht mit dem Verständnis einer Gemeinschaft zusammengeht, in der abweichende private Ideen »besser für sich behalten werden«, schlägt sie in dieselbe Kerbe wie einst Richard Sennett, was das Verhalten in der Öffentlichkeit betrifft: Auf die Erosion des öffentlichen Raums folgte laut Sennett ja eine *Tyrannie der Intimität*. Es ist dann auch kein Zufall, dass bürgerliche Familien im 19. Jahrhundert gerade während des Aufkommens von Konzepten biografischer Normalität aufs Äußerste darum bemüht waren, die Trennung zwischen öffentlichem Raum und Privatsphäre aufrechtzuerhalten; Aus der Vorstellung, dass gesellschaftlicher Austausch gleichbedeutend mit einer Offenbarung der Persönlichkeit sei, entsprang die Angst vor ebendieser Offenbarung im »bedrohlichen« öffentlichen Raum.³⁴⁹ Nun zerstöre aber, so Sennett weiter, das *Vordringen der Persönlichkeit*³⁵⁰ nicht nur die öffentliche Sphäre, in der Menschen etwas vom Privaten Verschiedenes darstellen konnten; sondern auch – und umso folgenschwerer – den auf gemeinsamem Handeln und kollektiver Identität basierenden Gemeinschaftssinn.³⁵¹ Der von Sennett konstatierte *kulturelle Narzissmus* verunmögliche den Respekt vor der Privatheit anderer beziehungsweise ein Verständnis dafür, dass man sich für zivilisierte Beziehungen untereinander nur bis zu einem bestimmten Grad öffnen kann, ja sogar für zivilisierte Beziehungen eine gewisse Distanz halten muss.³⁵²

Sennetts beschriebene Erwartung an die intime Preisgabe des Selbst scheint nun auf die Protagonistin Sislers zurückzufallen. Weil es ihr unmöglich ist, sich einzuordnen, zieht sie sich zurück. Die ständige Bewegung ist eine Form der Isolation: denn das Wirbeln macht, wie bereits erwähnt, jegliche sprachliche Kommunikation unmöglich. Ihr Körper wird in der Bewegung unsichtbar.³⁵³ Auf den ersten Blick wirkt es so, als sehne sich Sislers Protagonistin nach der von Sennett geforderten Distanz, in der sie ihre eigene Identität behalten kann, ohne sich ganz preisgeben zu müssen; Bei genauerer Betrachtung aber wird deutlich, dass der kritische Punkt nicht die Frage nach Nähe und Distanz ist, sondern die Konformität. Könnte eine öffentliche, vom Privaten abweichende Rolle der Protagonistin helfen, sich in die Gemeinschaft einzufügen, ohne ihr Selbst aufgeben zu müssen? Ist das Modell des *Public Man* überhaupt noch zeitgemäß oder ist nicht schon allein die Sehnsucht danach ein kulturkonservativer Anachronismus? Hat es im vernetzten

349 Vgl. Sennett 2013, 387.

350 Ebd., 386.

351 Vgl. ebd., 387-392.

352 Vgl. ebd., 24.

353 »Her body disappears in movement.« Gringas 1996, 17.

Internetzeitalter nicht an Relevanz, ja an Gültigkeit verloren? Birgt nicht die Figur des *Public Man* gewisse Konnotationen, die an eine männliche, weiße, heterosexuelle, nicht körperlich beeinträchtigte Identität im gesetzten Alter denken lassen? Sennett äußert sich zwar nicht direkt zu Genderfragen, im Begriff des generischen, universalen *Man* (dt. »Mann; Mensch«) schwingt aber sowohl die Vorstellung einer »geschlechtsunspezifischen« *Menschheit* als auch die eines *Mannes* mit.³⁵⁴ Dahinter steht das Problem, dass das *Private* und das *Öffentliche* als kulturell definierte Sphären geschlechtsspezifisch sind, ihnen also kulturell Vorstellungen des Männlichen und Weiblichen eingeschrieben sind.³⁵⁵ Auch die Vorstellung der gesellschaftlichen Teilung als historisch und ideologisch konstruiertes Machtinstrument ist in der feministischen Forschung weit verbreitet,³⁵⁶ weshalb die Trennung an sich von einigen feministisch eingestellten Personen abgelehnt wird. Dass die Grenzen zwischen den Sphären verhandelbar sind, ist demnach zentral für das Verständnis der *Geschlechtskonstruktion*, und ein Paradigmenwechsel ist nicht zuletzt auch deshalb politisch relevant, weil er weitere soziale Veränderungen anstoßen kann.³⁵⁷

Sisler persifliert diese Figur des *Public Man* in ihrer Videoperformance *Mr. B.* (1994), indem sie in die Rolle eines die Straßen durchschreitenden Geschäftsmannes schlüpft. Ihr *Drag*-Alter Ego scheint ein Ziel vor Augen zu haben: Ohne sich umzudrehen, geht er schnurstracks seines Weges.³⁵⁸ Vor diesem Hintergrund können die *aberrant motions* (dt. »abweichende Bewegungen«) der gleichnamigen Serie als körperlicher Ausdruck ihres Widerstands gegen die kollektive Handlungsnormativität gelesen werden. Auch der Konsum von Drogen oder Alkohol, wie er in *Aberrant Motion #4* zur Sprache kommt, ist ein abweichendes Verhalten, wenn es gegen die geltenden sozialen Normen der jeweiligen Referenzgruppe verstößt.

Queer Attacks

In der Queer Theory gibt es mehrere Ansätze, die als hilfreich für das Verständnis von Sislers *Aberrant Motion*-Serie erscheinen. Und mehr noch, sie scheinen einen

354 Sennett verwendet die Singularform *Man* als geschlechtsunspezifischen Terminus, bezieht sich jedoch mit dem Plural *Men* explizit auf Männer. Vgl. Hearn 1992, 2.

355 Vgl. ebd., 1f.

356 Michèle Barrett and Mary McIntosh kritisieren etwa, dass diese Unterscheidung deshalb nicht als gegeben verstanden werden sollte: »This distinction between public and private should be an object of analysis and not a conceptual tool.« Barrett und MacIntosh 1982, 90; Siehe auch Hearn 1992, 33.

357 Vgl. Hearn 1992, 32f.

358 Das geflügelte Wort *Alter-Ego* (lat. »anderes Ich«) bezeichnet in der Psychologie eine zweite Identität innerhalb derselben Psyche (siehe etwa der Schatten C. G. Jungs oder jener in der Mythologie als Spiegelbild der Seele) und wird auch im Hinblick auf eine gespaltene Persönlichkeit verwendet. Es bezeichnet aber auch ein künstlich und künstlerisch erschaffenes Pendant einer realen Person, also eine im Realen Anleihen nehmende Kunstfigur.

wichtigen theoretischen Ausgangspunkt ihrer praktischen Untersuchungen im öffentlichen Raum zu bilden, auch wenn das im Rahmen dieser Studie nur vermutet werden kann. Nicht zuletzt bezieht sich Sisler mit dem Titel *Aberrant Motion* direkt auf die ursprüngliche Bedeutung von *queeren* Personen als ›abweichend‹.

Der problematische Begriff des ›abweichenden Verhaltens‹, in der Soziologie auch *Devianz* genannt, kann eine Reihe von sozialen Reaktionen hervorrufen, die auf Bestrafung, Isolation, Behandlung oder Besserung der betroffenen Person zielen. Was jedoch als abweichend gilt und wie es sanktioniert wird, ist abhängig von der jeweiligen Referenzgruppe: Was für die eine Gruppe deviant ist, kann für die andere akzeptabel oder sogar erwünscht sein.³⁵⁹ Als Konterpart der Abweichung tritt in vielen Theorien die *Normalität* in Erscheinung, die in etwa mit Kannetzkys *kulturellen Handlungsformen* vergleichbar ist und ebenso selten explizit (und wenn, dann meist nur als Negation bei einer Regelüberschreitung als »Das ist doch nicht normal«) zur Sprache kommt.

Das kann als höchst problematisch angesehen werden. Es fördert zum einen das *Othring*, ein Klassifizieren von Gruppen als ›andersartig‹, um die eigene Identität abgrenzend hervorzuheben.³⁶⁰ Es führt uns außerdem zur Frage, ob die Soziologie, die sich zwar heute mehr denn je mit den Trennlinien zwischen Konformität und Abweichung (sowie ihrer Entstehung, Verwaltung und Durchsetzung) selbst beschäftigt,³⁶¹ sich nicht andererseits auch als Wissenschaftsdisziplin an der Aufrechterhaltung von Dichotomien beteiligt. Denn soziale Beziehungen sind keine statischen Systeme, sondern werden im gegenseitigen Austausch ständig modifiziert und können auch widersprüchliche Dynamiken beinhalten. Überall dort, wo es Normen oder Regeln gibt, findet auf die eine oder andere Art auch Abweichung statt, und keine soziale Norm wird von allen von ihr Betroffenen unter allen Umständen befolgt. Auch deshalb ist eine Unterscheidung zwischen *normal* und *abweichend* abzulehnen, denn, so Howard S. Becker: »Von sozialen Normen ›abweichendes‹ – ›deviantes‹ – Verhalten ist in diesem Sinne nicht weniger normal als ›normales‹, normkonformes Verhalten.«³⁶²

Was nun trotz der Kritik daran in eine Richtung als Ausschlussmechanismus funktioniert und auch angewendet wird, kann von der betroffenen Person auch

359 Vgl. Peuckert 2016.

360 Weil das in der Regel innerhalb eines Machtgefälles passiert, sind die als »anders« Beschriebenen von Diskriminierung betroffen, und das unabhängig davon, ob deren Eigenschaften als besonders positiv oder negativ hervorgehoben werden. Den Betroffenen bleibt wenig Handlungsspielraum, sich gegen die Zuschreibung zu wehren. Zum Konzept der *Subalternen*, siehe Spivak 1985.

361 So beschäftigte sich etwa die Kriminologie seit ihrer Entstehung im 19. Jahrhundert lange Zeit mit der Beschreibung und Untersuchung der »Andersartigkeit« von Kriminellen. Vgl. Stehr 2006, 130f.

362 Becker 1982, 224f.

durch absichtliche Nonkonformität herbeigeführt werden. In diversen Subkulturen etwa findet sich die gemeinsame Ablehnung der geltenden Norm- und Wertsysteme zur bewussten Abgrenzung zur Mehrheitsgesellschaft eingesetzt. Unter den umgekehrten Vorzeichen der Subkultur sind dann kulturelle Normen zu befolgen, die im Widerspruch zu den dominanten Wertvorstellungen stehen. Ihr politisches Potenzial wird von Sisler aber auch in Zweifel gezogen; In *Aberrant Motion* #4 erscheint dazu ein Text auf schwarzem Hintergrund: »I have had to surrender my fantasy that deviance is, necessarily, an effective form of resistance.«³⁶³ Dass mit der Abweichung, dem Taumeln und Stolpern aber nicht nur ein prekärer Zustand am Rande des körperlichen Gleichgewichts, sondern im übertragenen Sinn auch einer am Rande der Gesellschaft gemeint ist, zeigt sich in folgendem resignierenden Zitat aus demselben Video: »Meanwhile, on another busy street, someone who is *not* trying to be deviant will be destroyed nonetheless.«³⁶⁴

Das geradlinige, lineare Gehen lehnt die Protagonistin als Ausdruck von Normierung ab. Für sie ist es ein augenscheinlicher Ausdruck der Konformität, eine repressive Maßnahme der Gleichschaltung. Die Off-Stimme erzählt ihre Entwicklungsschritte als eine Art *Phänomenologie der Normativität*. Verschiedene Bewegungsarten stehen dort für unterschiedliche Grade der Anpassung. Als Kind lernte sie auf allen Vieren zu krabbeln; dann zu gehen, um nicht aufzufallen. Als nächstes lernte sie zu taumeln, eine Anspielung auf Drogen- und Alkoholkonsum; dann die Schritte. »[W]alking and talking became these ongoing obsessions which I totally took for granted as being normal.«³⁶⁵ An anderer Stelle wird deutlich, dass gesellschaftliche Vorstellungen von Normalität sie in großen Ärger versetzen: »Now I am addicted to walking. Having to be normal so much that at time it drives me crazy. But no matter how long I walk, I always stay angry. Sometimes it feels like my body can't hold me and something unspeakable is going to break out.«³⁶⁶

Alle diese Schritte, so Sisler weiter, wurden durch *Wiederholung* erlernt.³⁶⁷ Damit spricht sie ein zentrales Thema der Performativitätstheorie nach Derrida, Butler und Bourdieu an. Für Butler bedingen Zuschreibungen wie soziales Geschlecht, Sexualität und Identität der ständigen Wiederholung; Diese Eigenschaften sind weder ursprünglich noch biologisch gegeben, sondern werden – ähnlich wie bei Michel Foucault – eingeübt, und folglich in den Körper als Oberfläche kulturell eingeschrieben. Durch die Wiederholung von Handlungen, das Zitieren bestimmter Handlungsformen, wird Identität konstruiert; Sie ist also der Effekt einer diskursi-

363 Vtape, »Aberrant Motion #4: Cathy Sisler«.

364 Ebd.; Hervorheb. d. Verf.

365 Ebd.

366 Ebd.

367 »All of these things were learned through repetition.« Ebd.

von Praxis.³⁶⁸ Auch die *innere* Genderidentität ist demnach nichts anderes als eine Illusion, eine Einschreibung von außen, die unter anderem das Ziel hat, Sexualität nach den Vorstellungen der Heteronormativität zu regulieren. Unter dieser Voraussetzung kann Gender weder wahr noch falsch, weder wirklich noch scheinbar, weder ursprünglich noch abgeleitet sein. Vielmehr ist es ein Effekt eines *sozialen Diskurses*, der stabile Identität – oder etwa auch Heteronormativität – propagiert.³⁶⁹

Butler bezieht sich mit dem Begriff der *Performativität* auf John L. Austins Sprechakttheorie, in der zwischen deskriptiven (*konstativen*) bzw. repräsentativen und performativen Äußerungen unterschieden wird. Während konstative sprachliche Äußerungen wahr oder falsch sind und vorrangig Informationen übermitteln, vollziehen performative Sprechakte darüber hinaus konkrete Handlungen, sie konstituieren also Wirklichkeit.³⁷⁰ Nach Butler ist nun etwa die soziale Geschlechtsidentität, also Gender, insofern performativ, als dass sie das Subjekt, das sie ausführt, gleichzeitig auch konstituiert. Die Identität wird also aus vielen illokutionären Akten im Sinne Austins hergestellt, durch wiederholte Äußerungen und Handlungen performativ hervorgebracht. Die Wiederholung ist dabei ein zentrales Element, da Performativität kein singulärer Akt ist, sondern die Bezeichnung für eine Reihe von Praktiken innerhalb eines sozial-regulativen Systems. Dieses System ist nicht statisch, sondern ständiger Veränderung unterworfen, und bringt prinzipiell »das Risiko einer Fehlbenennung und Desintegration mit sich«³⁷¹.

Die Etymologie der *Performance*, die sich aus dem *forma* (lat.) für »Gestalt, Form, Charakter« und *per* (lat.) für »durch und durch« zusammensetzt, weist auf die Hervorbringung innerer und äußerer (durchdringender?) Bilder, und damit auf die Notwendigkeit ihrer körperlichen und situativen Darstellung.³⁷² Das verdeutlicht die Wichtigkeit des *Wie* vor dem *Was*. Die (ästhetische) Form des menschlichen Handelns ist zentral für dessen Gelingen: »Ihre Gestaltung ist ein konstitutives Element jeder sozialen Handlung«.³⁷³ Performative Akte können scheitern, weil sie als

368 »[I]f reality is fabricated as an interior essence, that very interiority is an effect and function of a decidedly public and social discourse.« Vgl. Butler 1990, 134-136; hier: 136.

369 Vgl. ebd., 136; 141.

370 Ein klassischer *illokutionärer* Akt ist eine Trauung, die mit dem Satz »Hiermit erkläre ich euch zu ...« vollzogen wird (siehe dazu Austin 1962). Nach Austin ist jede sprachliche Äußerung eine *Performanz*, aber nur wenige sind darüber hinaus *performativ*. Vgl. Wulf, Göhlich und Zirfas 2001, 12.

371 Posselt 2003.

372 Vgl. Wulf, Göhlich und Zirfas 2001, 10.

373 Ebd., 11.

zitathafte Praxis auf ihre Lesbarkeit als Zitat angewiesen sind.³⁷⁴ Ihre performative Macht beziehen sie aus der Bezugnahme auf andere Sprechakte, die – vergangen oder zukünftig – als »Glieder in einer zitathaften Kette« fungieren. Wie bereits erwähnt, ist die Wirklichkeit aus der Perspektive der Diskurstheorie eine soziale Konstruktion, die durch ständiges Wiederholen und Zitieren von Sprechakten und Handlungsweisen situativ entsteht. Dementsprechend bietet die Performativität als über die Zeit stilisierte Wiederholung von Handlungen auch die Möglichkeit, eine Veränderung, eine *Verschiebung* im Zitat herbeizuführen. Könnte also auch das »abweichende Verhalten« in Sislers gleichnamigen Videoperformances eine alternative Wirklichkeit konstituieren? Inwiefern könnte ihren »abweichenden Aktionen« also eine im weitesten Sinne politische Bedeutung zukommen?

Um diese Frage zu beantworten, kommen wir noch einmal auf Kannetzkys *Handlungsform* zurück. Im einführenden Kapitel zum Scheitern als gesellschaftliches Phänomen war bereits davon die Rede, dass dem Gelingen von Handlungen ihre Formbestimmtheit logisch vorausgeht, und dass kollektiv bestimmte Normen als »gemeinsame Urteilspraxis« auf die Mitglieder einer Gemeinschaft einwirken. Sislers Arbeiten bieten dahingehend interessante Denkansätze: Wie können diese Handlungsformen, die bei Kannetzkzy zwar kollektiv verhandelt werden, aber ansonsten als recht stabil, weil *mehrheitlich* beschlossen verstanden sind, herausgefordert werden? Oder anders gefragt: Inwiefern können performative Handlungen abseits der Norm mehr auslösen als die bloße Isolation der Akteurin?

Den sogenannten *Handlungsformen* ist einerseits zwar eine veränderliche Komponente eingeschrieben; Sie ergeben sich aus konkreten Handlungen und aus der jeweiligen Reaktion darauf, in Form von »expliziten Bewertungen oder praktischen Reaktionen [...] [...] im Medium der Kommunikation, etwa in der Herstellung eines Konsens [...], in der Aufklärung von Missverständnissen [...], in einer gemeinsamen Kontroll- und Urteilspraxis, und nicht zuletzt in der Praxis des Lehrens und Lernens«.³⁷⁵ Andererseits gibt es Mechanismen, die eine gewisse Stabilität der Handlungsformen »gegenüber (devianten) Einzelhandlungen« garantieren, was für ein Zusammenleben auch durchaus notwendig erscheint. Das kann explizit durch Maßregelungen etc. geschehen, aber auch implizit dadurch, dass die Formrichtigkeit des Vollzugs einer Handlung »normalerweise deren Erfolg garantiert«. Außerdem wird eine Einzelhandlung immer mit den kollektiven Handlungsformen gegengelesen, d.h. sie wird »im Lichte *normativer* Verhaltenserwartungen« bewertet.³⁷⁶ Das Verhältnis zwischen Handlungsform und der Einzelhandlung ist also ein relationales, das von ständigen Wechselwirkungen und Aktualisierungen

374 Mit der Performativität als *zitathafte Praxis* bezieht sich Butler auf Jacques Derridas Konzept der *Iterabilität*. Siehe dazu Derrida 1999.

375 Kannetzkzy 2010, 71f.

376 Ebd., 72; Hervorheb. im Original.

zwischen dem Individuum und der Gemeinschaft geprägt ist. Es bleibt kritisch anzumerken, dass hier das Kollektiv als etwas Gegebenes verstanden wird. Wie darin nicht-mehrheitsfähige Vorstellungen von Handlungsformen zu Ausdruck und Geltung kommen können, wird nicht erklärt.

Die Protagonistinnen Sislers haben offensichtlich Schwierigkeiten, den angesprochenen normativen Verhaltenserwartungen zu entsprechen, da sie außerhalb des Kollektivs stehen, welches diese Handlungsformen bestimmt und anwendet. Kannetzky beschreibt zwar, inwiefern sich diese Normen zwischen verschiedenen sozialen Akteur*innen wechselseitig beeinflussen und aktualisieren, lässt aber unerwähnt, weshalb diese Formen des richtigen Handlungsvollzugs überhaupt zur Anwendung kommen, wie sie auf die Akteur*innen einwirken und was jene tun können, die abweichende Vorstellungen davon haben. Nach vorliegender Theorie scheint die einzige Möglichkeit zu sein, aus mehreren Referenzgruppen die am besten passende auszusuchen. Was aber, wenn es nur eine begrenzte Anzahl davon, oder nur unpassende Gruppen gibt? Sislers Figuren mühen sich offensichtlich genau an den dominanten Handlungsformen ab, versuchen sie entweder zu sabotieren (wie in *Aberrant Motion #4*) oder scheitern ganz einfach an deren Erwartungen und laufen am Ende Amok (wie in *Lullabye for the Almost Falling Woman*). In der Queer Theory wird deshalb unter anderem von Judith Butler ein *Verlernen* bzw. *Aufweichen* (*Unlearning* bzw. *Undoing*) von eingeübten Geschlechter- und damit auch sozialen Rollen gefordert, um gängige Machtstrukturen sichtbar zu machen.³⁷⁷

Verlernt werden können nach Butler übrigens nicht nur körperliche performative Handlungen, sondern auch geistige. Wie bereits erwähnt, fragte sich Nora Sternfeld in einem Essay über die Performativität von Tanzen und Lernen, wie das Lernen verlernt werden könne.³⁷⁸ Dass Werte wie die Genderidentität einverleibt werden, sich in Gesten und den Körper einschreiben, findet sich nicht nur bei Butler, sondern auch bei Pierre Bourdieu. Dessen Konzept des *Habitus* ist als inkorporiertes »System dauerhafter Dispositionen«³⁷⁹ zu verstehen. Es drückt sich in persönlichen Einstellungen und Werten, Gesten und Wörtern aus und bestimmt, anders als bei Butler, maßgeblich und über die Zeit hinweg die sozialen Handlungsmöglichkeiten einer Person. Das passiert größtenteils unbewusst, ist deshalb aber umso wirkungsvoller:

Das derart Einverleibte findet sich jenseits des Bewusstseinsprozesses angesiedelt, also geschützt vor absichtlichen und überlegten Transformationen, geschützt selbst noch davor, explizit gemacht zu werden: Nichts erscheint un-

377 Siehe Butler 2004.

378 Siehe Sternfeld 2014.

379 Bourdieu 1976, 165.

aussprechlicher, unkommunizierbarer, unersetzlicher, unnachahmlicher und dadurch kostbarer als die einverleibten, zu Körper gemachten Werte.³⁸⁰

Bourdieu und Butlers Ansatz unterscheiden sich jedoch in der Konzeption der individuellen Handlungsfreiheit: Während Bourdieus Ansatz *reproduzierter Praktiken* dem Individuum wenig Handlungsmöglichkeiten außerhalb einer fast automatenhaften Routine zuspricht, gibt es bei Butler eine Tendenz zum Unberechenbaren innerhalb des sozialen Handelns, ein Potenzial der Subversion.³⁸¹ Wie Andreas Reckwitz hervorhob, ist die »Normalität einer Unberechenbarkeit sozialer Praktiken« in Butlers Modell dadurch bedingt, dass Praktiken für sie nichts anderes sind als eine »Sequenz von Körperbewegungen, ein leiblicher Stil ohne innere Determinierungen«.³⁸² Daraus folgt, dass überraschende, *verquere* Praktiken ständig auftauchen können; Erklärungsbedürftig ist eher die Neigung zur identischen Wiederholung, denn schon allein die den kulturellen Codes inhärente Mehrdeutigkeit verleiht Performances immer mehrere Möglichkeiten sowohl der Ausprägung als auch der Deutung.³⁸³

Ein wichtiges Ziel der Gender und Queer Studies ist die Sichtbarmachung und Dekonstruktion von gültigen Macht- und Herrschaftsverhältnissen. Die Heteronormativität als einer ihrer Schlüsselbegriffe gilt dabei als dominantes kulturelles und soziales System, das die Heterosexualität als naturgegeben erachtet. In der »heterosexuellen Matrix« wird jegliche Differenzierung zwischen anatomischem Geschlechtskörper (Geschlechtsmerkmalen), Geschlechtsidentität (Gender), sozialer Geschlechterrolle (Verhalten) und erotischem Begehren (sexueller Orientierung) entweder außer Acht gelassen (weil als naturgegeben erachtet); oder aber binär gedacht (also eingeteilt in Mann-Frau, männlich-weiblich etc.). Personen, die diesen Ansprüchen nicht gerecht werden, werden dabei als *abweichend* oder minderwertig gesehen und häufig zum Ziel von Diskriminierungen. Die Queer Theory möchte nicht nur diese Normen dekonstruieren, sondern auch die binäre Logik aufbrechen hin zur Idee der *genderfluidity*, einem fließenden Übergang innerhalb der Merkmale.³⁸⁴

Was die Performativität von Gender betrifft, gibt es zwei grobe analytische Richtungen innerhalb der Gender Studies: Sowohl die *Doing Gender-Theorie* als auch die *Undoing Gender-Theorie* verstehen Gender als Produkt performativer Tätigkeiten, unterscheiden sich aber hinsichtlich der Frage, ob es möglich sei, jemals *kein* Gender zu performen. Der ältere Doing Gender-Ansatz nach Candace West und Don H.

380 Ebd., 200.

381 Vgl. Reckwitz 2004, bes. 40-41; 46. Für einen aufschlussreichen Überblick zum widerständischen und subversiven Potenzial von Queer-Feminismen, siehe Sperk et al. 2020.

382 Reckwitz 2004, 47f.

383 Vgl. ebd., 48.

384 Siehe dazu Butler 1997.

Zimmerman geht davon aus, dass jede Handlung innerhalb einer bestimmten Geschlechtskonstruktion vor sich geht, d.h. eine Person bewegt sich immer vor dem Hintergrund eines in ihrer Kultur *adäquaten* Verhaltens – etwa dem eines Mannes oder dem einer Frau: »Doing gender is unavoidable«. ³⁸⁵ Eine Person stellt ihr soziales Geschlecht demnach angesichts der an sie herangetragenen Erwartungen aktiv dar. Die Geschlechtszugehörigkeit kann aber nicht frei übernommen, gewechselt und abgelegt werden; Dafür ist sie, über Jahre eingeübt, zu tief im Unbewussten und dem Körpergedächtnis verankert. Dieser Ansatz der späten 1980er-Jahre gilt inzwischen als überholt; unter anderem, weil er Dichotomien (wie die zwischen Mann und Frau, Akzeptanz und Ablehnung) reproduziert. Der neuere Undoing-Gender-Ansatz Stefan Hirschauers und Judith Butlers unterscheidet sich insofern maßgeblich von ersterem, als dass es nach ihm möglich ist, seine Geschlechtsidentität auch wieder zu verlernen, also abzulegen, und eine Geschlechtsindifferenz zu praktizieren.

Die Theorie der Handlungsform allein scheint Im Vergleich dazu der Gender-Problematik nicht im Geringsten gerecht zu werden. Wenn Kannetzky erklärt, dass sich erfolgreiches Handeln durch ein *Können* von Seite der Agierenden auszeichnet, betrachtet er das Problem von einer Warte aus, die statische Regeln der Kommunikation annimmt. Können, so Kannetzky, setzt ein Kennen voraus, nämlich ein Kennen und Erkennen der kollektiven Handlungsnormen:

Für die Teilnehmer einer Praxis gelten bestimmte charakteristische Normen der Handlungsausführung, -begründung und -bewertung, die prinzipiell nicht vollständig in Form expliziter Regeln artikuliert werden können, sondern wesentlich ein *Können* (qua Aktualisierung vernünftiger Fähigkeiten) darstellen. Dieses wird etwa im Falle von Fehlern, Missverständnissen und dem Scheitern von Kooperationen oft in Form von Regeln, Hinweisen und Korrekturen hinreichend explizit gemacht, um die Gemeinsamkeit von Situationswahrnehmungen und -deutungen wiederherzustellen. ³⁸⁶

Dass das Können (bei Kannetzky bezogen auf Aristoteles) und Kennen unter Umständen bedingungslos ausschließende Kategorien sein können, zeigt sich allzu deutlich in Sislers Arbeiten: In ihren Dramatisierungen des Zustands, des Sprechens in der Öffentlichkeit nicht mächtig zu sein (im Video *Aberrant Public Speaking* und in der *Untitled Performance*), verkörpert die Künstlerin die sozialen Ängste und das extreme Unwohlsein, das sich einstellt, wenn diese kollektiv bestimmten und geteilten Codes nicht gelesen oder reproduziert werden können. Und wer weiß, vielleicht ist sie der Verhaltenscodes ja auch mächtig, lehnt sie aber ab, weil sie ihr nicht entsprechen. Aber auch das kann nur ein Scheitern ihrer Handlungen

385 West und Zimmerman 1987, 137.

386 Kannetzky 2010, 72; Hervorheb. im Original.

zur Folge haben. Es scheint ein inhärentes Problem der soziologischen Devianzforschung zu sein, dass sie zwar danach fragt, wie Abweichung jeweils bestimmt und sanktioniert wird und was die Mechanismen dafür sind, dabei aber trotzdem der Dichotomie von Konformität und Abweichung verhaftet bleibt.

Die Protagonistin der *Aberrant Motion*-Serie steht, ähnlich wie die *Almost Falling Woman*, außerhalb der Gesellschaft. In der Soziologie gilt als Außenseiter* in eine Person, die keine Gewähr dafür bietet, nach den Regeln einer bestimmten Gruppe zu leben. Die beiden Protagonistinnen erfüllen diese Voraussetzung, unterscheiden sich jedoch stark im Bewusstsein über ihre soziale Lage: Die *deviante* Frau weiß, was im Titel schon deklariert wird (*aberrant* heißt auf Deutsch »abweichend«), um ihre Stellung außerhalb der Gesellschaft. Sie spielt und kokettiert mit den sozialen Normen und reflektiert sie in folgenden zentralen Passagen der Resignation: »I have had to surrender my fantasy that deviance is, necessarily, an effective form of resistance« sowie »Meanwhile, on another busy street, someone who is *not* trying to be deviant will be destroyed nonetheless«. Die *beinahe gefallene Frau* hingegen findet sich selbst außerhalb des von Kannetzky beschriebenen »gemeinsamen Wissens und Könnens und der Teilhabe [...] an normativen Praxen, einschließlich gemeinsamer Kontroll-, Bewertungs- und schließlich auch Explikationspraxen«³⁸⁷ wieder: In alptraumhaften Episoden hört sie immer wieder die eine vernichtende Frage des Personalverantwortlichen – »What would you do in the following situation?« –, ohne darauf jemals eine passende, *angemessene* Antwort zu finden. Sie kann sich nicht erklären, weil sie der gemeinsamen Explikationspraxis nicht mächtig ist.³⁸⁸

Nicht unwesentlich ist, dass sich die *Almost Falling Woman* in einer anderen Lage als die *abweichende Frau* wiederfindet: Die beinahe fallende Frau ist bestrebt, ein wertvoller, ihren Teil beitragendes Mitglied der Gemeinschaft zu werden, was die abweichende Frau zwar auch nicht kann, sie zieht aber auch die Vorteile der Außenposition in Erwägung. Insofern ist die Position der fallenden Frau umso prekärer, weil es für sie existenziell wichtig ist, dass die Verbindung mit der Gesellschaft wieder funktioniert. Es gilt als methodologisches Problem der Theorie des kollektiven, geteilten Wissens um die Absichten anderer, dass Erwartungshaltungen schwer zu lesen sind. Kannetzky möchte dieses Problem entschärfen, wenn er sagt, dass man das, »[w]as einer beabsichtigt und glaubt, [...] gewöhnlich daran [erkennt], was er sagt und tut und wie beides zusammenstimmt«³⁸⁹. Sislers *Almost Falling Woman* hat keinen Zugriff auf die Art, wie sich die »Überzeugungen, Wünsche und normative Festlegung der Person« in »Handlungen als Aktualisierung von Handlungsfor-

387 Ebd., 74f.

388 Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass sie sich explizit danach sehnt, »so zu klingen, als würde sie sich selbst als freies Individuum verstehen.« Sie könnte sich genauso wünschen, »ein freies Individuum zu sein«, warum also diese Ambivalenz?

389 Kannetzky 2010, 75.

men« manifestieren.³⁹⁰ Die *deviante* Frau hingegen weiß um diese gemeinsamen Handlungsformen, denn sie sind der Hintergrund, vor dem »Variationen, Abweichungen, Motive etc. erläutert oder erschlossen werden können«³⁹¹. Die Art der Handlungsdurchführung ist aber nicht nur, wie bereits erwähnt, die Vorbedingung für die vielen Möglichkeiten des Scheiterns, sondern auch die notwendige Voraussetzung dafür, das Scheitern an sich überhaupt zu erfassen. Die Mannigfaltigkeit des menschlichen Scheiterns verweise laut Kannetzky darauf, dass die Handlungsrichtigkeit viele Dimensionen habe, von der situativen Angemessenheit über die richtige Ausführung bis zur Realisierung von Zwecken.³⁹²

Unter der Prämisse der Handlungsrationalität und -richtigkeit wird nun die Referenz auf Handlungsformen zur *Formrationalität* oder *Formrichtigkeit* des Vollzugs. Das heißt, dass die Normen der Handlungsform, unter die sich eine Person gestellt hat, durch deren Handlungen manifestiert und reproduziert werden. Wenn jemand beispielsweise beruflich eine Krawatte trägt, kann davon ausgegangen werden, dass das erstens einem Imperativ entspricht, der Angestellte zweitens dafür belohnt wird, und diese Norm drittens zumindest zu einem gewissen Grad auch billigt. Das verbürgt gewöhnlich den Erfolg einer Handlung. Das regelkonforme Verhalten muss dabei nicht eigens begründet werden, die Abweichung davon jedoch schon. Das systematische und absichtliche Abweichen von der Regel ist unter bestimmten Umständen eine mögliche Form, neue Handlungsform zu etablieren.³⁹³

Eine Frage der Handlungsermächtigung

Im vorangegangenen Kapitel wurden Lesbarkeit und Bewusstsein über die Erwartungshaltungen anderer als Vorbedingung jeder gelungenen sozialen Interaktion skizziert. Ist aber die interessantere Frage nicht die nach einer möglichen Dekonstruktion normativer Erwartungen? Wenn wir verstehen, dass soziale Wirklichkeit konstruiert ist und ihre Naturalisierung in Frage gestellt werden kann, was bedeutet das für die Handlungsermächtigung des Subjekts?

Wie bereits erwähnt, ist in der Diskurstheorie Butlers kein *vor-sozialer Raum* denkbar. Er könnte zwar theoretisch existieren, wäre aber nicht menschlich erfassbar, weil das Menschsein immer eine soziale Dimension bedingt. Daraus folgern die poststrukturalistische Ansätze, dass auch die Wirklichkeit (und mit ihr auch die Geschlechteridentität) durch immer wieder reproduzierte Diskurse und Normen konstruiert und somit kein naturgegebenes Konstrukt ist.³⁹⁴ Gesellschafts-

390 Ebd., 75; Hervorheb. im Original.

391 Ebd., 75.

392 Vgl. ebd., 77.

393 Vgl. ebd., 76f.

394 Gespräch mit der Gender-Theoretikerin Sabine Hochauer am 29.09.2019.

politisch relevant wird dieser Ansatz, wenn er von der Warte der Praxeologie als Sozialtheorie betrachtet wird. Die Praxistheorie geht wie der Sozialkonstruktivismus davon aus, dass soziale Phänomene und die soziale Wirklichkeit, d.h. Ideen von Gesellschaft, Gemeinschaft und Kultur, nach bestimmten Regeln (körperlicher) Praktiken konstruiert werden, also das Ergebnis performativer Handlungen sind. Als solches erwecken sie den Anschein der *Natürlichkeit*.³⁹⁵ Auch Vorstellungen von *Normalität* (in seiner veralteten Bedeutung als »so [beschaffen, geartet], wie es sich die allgemeine Meinung als das Übliche, Richtige vorstellt«³⁹⁶) können naturalisiert werden. Wir erinnern uns, dass Sisler in *Aberrant Motion #4* diesen Vorgang explizit anspricht:

[W]alking and talking became these ongoing obsessions which I totally took for granted as being *normal*. [...] Now I am addicted to walking. Having to be *normal* so much that at time drives me crazy. But no matter how long I walk I always stay angry. Sometimes it feels like my body can't hold me and something unspeakable is going to break out.³⁹⁷

Das Konzept der Normalität versetzt die Künstlerin offensichtlich in große Wut. *Natürlichkeit* und *Normalität* sind miteinander verwandt, haben aber unterschiedliche Wurzeln: Während die *Normalität* (von lat. *nōrma* für eine Richtschnur, Regel oder Vorschrift) auf ein soziales Handeln nach einem (ideellen) Vorbild verweist (der Begriff meint, dass etwas üblicherweise auf eine bestimmte Art gehandhabt wird), spricht der Begriff der *Natürlichkeit* davon, dass etwas *von Natur her* so ist, immer schon so war und endgültig auch so bleibt. Kategorien wie Geschlecht, Identität, Ethnizität und Rituale werden häufig als *natürlich* wahrgenommen: »Dadurch schaffen sie Illusionen, verdecken ihre historische Entstehung, ihre prinzipielle Veränderbarkeit und die ihnen impliziten Machtverhältnisse.«³⁹⁸

Wenn nun die Praxis selbst die Bedingungen dafür schafft, welche Anschluss-Handlungen *naturalisiert* und in weiterer Folge verdinglicht werden, produziert sie gleichzeitig auch die Objekte ihrer späteren Analyse. Vice versa muss dann auch gelten, dass ein Nicht-Anschluss, also eine Unterbrechung der Kette konstitutiver Handlungen, diesen Prozess der Naturalisierung unterbrechen kann.³⁹⁹ Das Unterbrechen der Naturalisierung passiert nach Butler nicht im luftleeren Raum, sondern in einem komplexen Machtgefüge, das Butler mit Foucault versteht: Das Subjekt wird darin einerseits einer bestehenden Ordnung unterworfen und ist an-

395 Vgl. Wulf, Göhlich und Zirfas 2001, 13.

396 Duden Online Wörterbuch, »normal«.

397 Vtape, »Aberrant Motion #4: Cathy Sisler«; Hervorheb. d. Verf.

398 Wulf, Göhlich und Zirfas 2001, 13.

399 Vgl. Westheuser 2015, 111f.; Hirschauer 2001.

dererseits selbst notwendigerweise Teil davon.⁴⁰⁰ Diese Doppelrolle als Subjekt und Objekt der eigenen Handlungen ist die paradoxe Grundlage, aber kein Hinderungsgrund jedweder (politischer) Handlungsmöglichkeit, der *Agency*.⁴⁰¹

Eingangs war bereits davon die Rede, dass nach Butler kulturelle Zeichen immer mehrdeutig und über die Zeit hinweg auch brüchig sind. Genau in dieser Mehrdeutigkeit der Zeichen liegt nun die Gefahr des Scheiterns, aber auch das subversive Potenzial des Performativen. Performative Akte, die ja auf ihre Lesbarkeit als Zitat angewiesen sind, beziehen ihre performative Macht gerade aus dieser Bezugnahme, denn sie eröffnet die Möglichkeit einer bewussten Bedeutungsverschiebung. Da soziale Normen für ihre Wirkkraft auf ständige Wiederholungen angewiesen sind, können sie so theoretisch unterwandert werden:

Genau darin, dass der Sprechakt eine nicht-konventionale Bedeutung annehmen kann, dass er in einem Kontext funktionieren kann, zu dem er nicht gehört, liegt das politische Versprechen der performativen Äußerung, ein Versprechen, das die performative Äußerung ins Zentrum einer hegemonialen Politik stellt und dem dekonstruktivistischen Denken eine unvorhersehbare politische Zukunft eröffnet.⁴⁰²

Die Agency als politische Handlungsermächtigung des Subjekts besteht also darin, in eine kritische Distanz zu den es konstituierenden Normen zu treten und an den Rändern ihrer Bedeutungen arbeiten zu können, um sie für bislang Ausgeschlossenes zu öffnen. Dieses Operieren an der Grenze des kulturell lesbaren und *intelligiblen*, also sinnvollen, lebensfähigen und anerkannten Menschseins bringt auch die Gefahr ihrer Überschreitung mit sich.⁴⁰³ An den Grenzen der Gesellschaft und mit Hang zur Überschreitung bewegt sich indes auch Sislers Protagonistin: Sie streift durch verlassene *Nicht-Orte* wie Industriegebiete und Bahnstationen (*Aberrant Motion #2*); durchlebt Erinnerungen an – von der Gesellschaft als ›abweichend‹ gebrandmarkte – Drogen- und Alkoholexzesse; verliert die Kontrolle über Gesicht und Beine (*Aberrant Motion #4*) und kämpft mit ihrem drohenden Fall (*Lullabye for the Almost Falling Woman*). Die jeweils in Narrativen kontextualisierten Handlungen zeigen die Protagonistin in einem komplexen Spannungsfeld: Sie ist auf der Suche nach Zugehörigkeit, drängt also nach innen in Richtung gesellschaftliche Akzep-

400 »If I am someone who cannot *be* without *doing*, then the conditions of my doing are, in part, the conditions of my existence.« Butler 2004, 3; Hervorheb. im Original.

401 »That my agency is riven with paradox does not mean it is impossible. It means only that paradox is the condition of its possibility.« Ebd., 3.

402 Butler 2006, 252.

403 »There is a certain departure from the human that takes place in order to start the process of remaking the human.« Butler 2004, 3f.; Siehe auch Kilian 2010, 101.

tanz, und möchte gleichzeitig die Grenzen des Normativen verschieben, drängt also nach außen in Richtung gesellschaftliche ›Devianz‹.

Diese Zerrissenheit spiegelt sich wider in der körperlichen Geste des Ungleichgewichts in *Lullaby for the Almost Falling Woman*, sowie in ihren spielerisch-tänzerischen ›abweichenden‹ Bewegungen der Serie *Aberrant Motion*. In beiden Arbeiten wird außerdem deutlich: Sislers Protagonistin ist sich ihrer schmerzhaften Stellung am Rande einer gesellschaftlich anerkannten Existenz bewusst. Insofern kritisieren beide Arbeiten die Konstruktion von Normalität und Devianz; Das heißt aber nicht, dass Sislers Protagonistinnen als Opfer ihrer Situation dargestellt würden, ganz im Gegenteil: Ihre Bewegungen im Raum sind nicht nur performative Akte der Selbstbehauptung, sondern auch der Versuch, normative Grenzen zu verschieben bzw. aufzulösen. Ihre Handlungen sind also Ausdruck ihrer prekären Stellung innerhalb der Gesellschaft, werden aber gleichzeitig von ihnen performativ hervorgebracht. Das ist ihre *Agency* (im Sinne Butlers), und gleichzeitig auch der Lichtpunkt von Sislers oft pessimistischen Arbeiten: Die Protagonistin ist eben kein Opfer ihrer jeweiligen Situation, sondern bewegt sich bewusst an den Grenzen der Gesellschaft, um sie zu transformieren. Dass die Realisierung dieser *Agency* jedoch ihre Opfer fordert, ist an der prekären Existenz ihrer Akteurin ablesbar. Intendiert ist die gezeigte Prekarität als Kritik an ebendiesen (hetero-)normativen Hegemonialstrukturen.

Indes vertritt Gary Kibbins in seinem erstmals 1999 publizierten Essay *Reflections on Art and Politics at Decade's End* die Meinung, dass Cathy Sislers *Agency* in ihren Werken *Lullaby for the Almost Falling Woman* und *Aberrant Public Speaking* stark beschnitten ist, da die Arbeiten zwar kritisch, nicht aber politisch seien. Diesen feinen, aber maßgeblichen Unterschied macht Kibbins daran fest, wie Sisler Ungerechtigkeit und Prekarität in ihren Videos thematisiert. Dazu beruft er sich auf Hannah Arendts Definition von Macht, nach der die Interessen politischen Handelns per Definition nicht in sich selbst, sondern in einer Form der Gemeinschaft, des öffentlichen Lebens, der *Polis* begründet sein müssen. Sislers Protest gegen inakzeptable Lebens- und Arbeitsbedingungen in *Lullaby for the Almost Falling Woman* sei zwar eindrücklich, gründe sich aber vor allem in ihrer Resignation und Viktimisierung. Ihrer Figur, so Kibbins weiter, stünden andere, aktivere Formen des Widerstands zur Verfügung, von denen sie keinen Gebrauch mache, wie etwa die Gründung einer Gewerkschaft.⁴⁰⁴

Absesehen davon, dass Kibbins an dieser Stelle die künstlerische Freiheit Sislers in Frage stellt, könnte man ihm entgegenhalten, dass spätestens seit der Frauenbewegung der 1970er Jahre das *Private als politisch*, und die Trennung zwischen öffentlicher und Privatsphäre als überholt gelten. Außerdem hat sich die Künstlerin selbst nicht zu ihren dahingehenden Intentionen geäußert, weshalb jegliche

404 Vgl. Kibbins 2005, 215–218.

Spekulationen über ihren gesellschaftspolitischen Anspruch fraglich sind. Nichts desto trotz argumentiert Kibbins abschließend, dass gerade die Negation des Politischen, die er bei Sisler festmacht, dann doch noch einer gesellschaftlich relevanten Aussage nahekommt: als Weigerung, sich am Politischen zu beteiligen.⁴⁰⁵

Für Kibbins sind Sislers Figuren also sich selbst sabotierende, passive Opfer ihrer Lebensumstände; Ich bin hingegen der Meinung, dass sie ihre prekäre Situation bewusst hervorbringen, ja *dramatisieren*: Analog zu ihrer *Untitled Performance* von 1996, in der Sisler einleitend das sogleich angewandte Konzept der Dramatisierung erläuterte⁴⁰⁶, dramatisieren die Protagonistinnen ihrer Videos die mitnichten passive Arbeit der Verschiebung von Normen. Dass diese Agency an den Grenzen der Gesellschaft ihre Opfer fordert und Sislers Figuren mit ihren Lebensrealität hadern, ist unübersehbar und wird hier auch gar nicht in Abrede gestellt; Vielmehr möchte ich daran appellieren, die prekären Bedingungen subversiver Unterwanderung nicht mit schierer Hilflosigkeit zu verwechseln.

Um nun die Vorstellung einer naturgegebenen inneren Identität zu dekonstruieren bzw. sie als generierten äußerlichen Effekt zu enttarnen, wird für Butler die Subversion zur zentralen Methode. Als subversiv gelten performative Wiederholungen, die den Sinn eines Zeichens nicht nur wiederholen, sondern *verschieben*. Analog dazu sieht Butler eine Hauptaufgabe des Feminismus darin, Strategien der subversiven Wiederholung auszumachen, mit denen der Identitätskonstruktion von innen heraus, also durch Teilhabe an ihrem Verfahren der Wiederholung, widersprochen wird.⁴⁰⁷ Dementsprechend ist die entscheidende Frage nicht, ob Normen wiederholt werden oder nicht, sondern *wie* sie wiederholt werden, um eine Bedeutungsverschiebung zu erreichen.⁴⁰⁸

Die Subversion liegt hier in der vorgeblichen Reproduktion von Identität mit dem Ziel ihrer Dekonstruktion. Die politische Agency ist nach Butler also genau dort verortet, wo Identität gestiftet, reguliert und dereguliert wird.⁴⁰⁹ Die Unterwerfung unter eine binärgeschlechtliche Vorstellung etwa schließt gleichzeitig alle

405 »The peculiar provocation of Sisler's works is to negate the political, and it is surely not accidental that her negation leaves the strong outline of the thing negated.« Ebd., 218.

406 Wir erinnern uns an den Prolog der Performance, in dem Sisler erläuterte: »I am not really here tonight speaking to you about my own problem of not knowing how to speak. Rather, I am portraying a dramatization of a speaker speaking to you about the problem of not knowing how to speak.« Western Front 1996.

407 »If the rules governing signification not only restrict, but enable the assertion of alternative domains of cultural intelligibility, i.e., new possibilities for gender [...], then it is only *within* the practices of repetitive signifying that a subversion of identity becomes possible.« Butler 1990, 145; Hervorheb. im Original.

408 Vgl. ebd., 147f.

409 Vgl. ebd., 147.

anderen Subjekte aus, die somit zu nicht lebbareren Leben, und deren Materialisierung zu Körpern *ohne Gewicht* verdammt sind.⁴¹⁰ Der größere Sinn hinter der Subversion liegt dementsprechend darin, Identität als konstruiert offenzulegen, Gender als eine Reihe performativer und veränderlicher Akte zu verstehen und Normen aufzuweichen, um mehr verschiedene Formen eines *lebenswerten Lebens* zu ermöglichen. Es soll nicht allen vorgeschrieben werden, was nur manche erfüllen können oder wollen:

The critique of gender norms must be situated within the context of lives as they are lived and must be guided by the question of what maximizes the possibility for a livable life, what minimizes the possibility of unbearable life or, indeed, social or literal death.⁴¹¹

Im queeren Aktivismus kommen ähnliche Methoden des Untergrabens restriktiver Normen zur Anwendung, wenn primäre Genderidentitäten – wie in der kulturellen Praxis des *Drag* – parodiert werden. Drag steht bei Teilen der feministischen Szene in der Kritik, da es sich heteronormativer Stereotype unkritisch annähme und Frauen herabwürdigend darstelle. Butler empfindet diese Kritik als vorschnell gefällt: Auf den ersten Blick zwar mit dem Unterschied zwischen verkörperter Geschlechtsidentifikation und Gendererfahrung spielend, gehe es beim Drag eigentlich um das Auseinanderdividieren von drei Dimensionen der Körperlichkeit: Dem anatomischen Geschlecht, der Genderidentität und dem performten Gender. Wenn diese drei Merkmale nun in der Performance divergieren, lege das die kulturellen Mechanismen der heterosexuellen Normativität frei, die fälschlicherweise eine naturalisierte *Einheit* dieser drei Kategorien annimmt. Eine gelungene Drag-Performance führt also hinter die Kulissen heterosexueller Mechanismen und zieht sie so ins Lächerliche. »*In imitating gender, drag implicitly reveals the imitative structure of gender itself – as well as its contingency.*«⁴¹² Die Drag-Performance zeigt auf, dass es kein ›Original‹ hinter der Imitation gibt: Gender selbst ist ein nachahmendes Streben ohne referenzielles Original. Drag gibt stattdessen die Parodie als Original aus: Sie ist eine Imitation der Imitation.⁴¹³ Das wiederum suggeriert, dass Identitäten fließend, komplex und kontextbezogen sind, also offen für Resignifikation und Rekontextualisierung.⁴¹⁴

410 Siehe dazu Butlers Publikation *Bodies That Matter* (2014).

411 Butler 2004, 8.

412 Butler 1990, 137; Hervorheb. im Original.

413 »Although the gender meanings taken up in these parodic styles are clearly part of hegemonic, misogynist culture, they are nevertheless denaturalized and mobilized through their parodic recontextualization. As imitations which clearly displace the meaning of the original, they imitate the myth of originality itself.« Ebd., 138.

414 Vgl. ebd., 138.

Practices of parody can serve to reengage and reconsolidate the very distinction between a privileged and naturalized gender configuration and one that appears as derived, phantasmatic, and mimetic — a failed copy, as it were.⁴¹⁵

Butler erkennt zwar an, dass die Parodie, die Übertreibung von ›geschlechtstypischen‹ Merkmalen auch dazu beitragen kann, den Ausschluss von marginalisierten Geschlechtsidentitäten vom ›Natürlichen‹ und ›Echten‹ weiter zu verstärken. Viel schwerer wiege aber, was die Überspitzung primär bewerkstellige: eine Veranschaulichung dessen, dass nicht nur marginalisierte Gruppen an den ›echten‹ und ›natürlichen‹ Maßstäben von (binären) Geschlechternormen scheitern, sondern *alle* notwendigerweise daran scheitern müssen. Gender an sich ist demnach eine »phantasmatische, unmöglich zu verkörpernde [...] Norm«⁴¹⁶; ein Versuch, nie erreichbare Idealvorstellungen zu erfüllen, die ihrerseits weder naturgegeben noch in Stein gemeißelt sind, sondern sich als Effekte des sozialen Zusammenlebens über die Zeit gebildet haben. Im Scheitern an einer stabilen, internalisierten Geschlechtsidentität zeige sich, dass Normen nichts Naturgegebenes sind, und das kann sehr befreiend sein:

Well, I must say ... that in my view, gender is always a failure, where everyone fails. And it's a very good thing that we fail. Because I think that stereotypes are not just images we have of gender, but they are, we might say, an accumulated effect of social relations that have become naturalized over time.⁴¹⁷

Die Parodie an sich ist, so Butler weiter, noch nicht subversiv. Sie muss bestimmte Kriterien erfüllen, um nicht von der kulturellen Hegemonie eingenommen und domestiziert zu werden; etwa den Ort und die Stabilität des Männlichen und Weiblichen in Frage stellen.⁴¹⁸ In dieser Forderung fühlen wir uns an Cathy Sislers Protagonistin erinnert, die nicht auf festem Boden steht. Doch wird mit der körperlichen Instabilität von Sislers Protagonistinnen auch eine instabile Geschlechtsidentität angesprochen? Es wäre spekulativ, das zu behaupten. Es zeigt sich aber, dass das Querlesen von Sislers Arbeiten mit Butler eine Reihe sehr interessanter Erkenntnisse bringt, wie auch vice versa Sislers Arbeiten eine neue Dimension für Butlers Theorien eröffnen. Da wäre zum einen die *Wiederholung* als in mehrfacher Hinsicht kritisches Element in Sislers Schaffen: Gringas nennt ihren methodischen Gebrauch der Wiederholung eine Strategie, um die Realität zu gefährden.⁴¹⁹

415 Ebd., 146.

416 Ebd., 141.

417 Zadjermann 2006.

418 »What performance where will compel a reconsideration of the *place* and stability of the masculine and the feminine?« Butler 1990, 139; Hervorheb. im Original.

419 Vgl. Gringas 1996, 21.

Das Taumeln wiederum kann als (un-)bewusste Disruption der durch Wiederholung erlernten linearen Bewegung, und in diesem Sinn als Widerstand gegen die durch Wiederholung etablierte Ordnung verstanden werden.⁴²⁰ Wenn Sisler thematisiert, dass »Schritte durch Wiederholung erlernt werden«, spricht sie ein zentrales Thema in der Performativitätstheorie Judith Butlers an. Nach Butler sind ja, wir erinnern uns, Zuschreibungen wie soziales Geschlecht, Sexualität und Identität weder *natürlich* noch biologisch gegeben, bedürfen also für ihre weitere Gültigkeit einer ständigen Wiederholung durch die Subjekte. Das Zitieren bestimmter Handlungsformen konstruiert Identität als Effekt einer diskursiven Praxis.

Ein mit der Zeit verändertes Zitat der anderen Art bietet die schwedische Konzeptkünstlerin Klara Lidén in ihrer Videoarbeit *Grounding* (2018), die von Sislers *Lullabye for the Almost Falling Woman* inspiriert zu sein scheint. Wie Sisler arbeitet Lidén mit der städtischen Umgebung und dem eigenen Körper, um normativ-gesellschaftliche Regeln und Konventionen zu thematisieren. In *Grounding* durchschreitet Lidén, in der Totalen von verschiedenen Blickwinkeln aus gefilmt, zielstrebig den öffentlichen Raum; Alle paar Sekunden scheint ihr Fuß zu lahmen und sie fällt hin, lässt sich davon aber nicht beirren, steht sofort auf und geht weiter. Lidén wirkt wie eine an das harte Pflaster des urbanen Lebens angepasste, *unverletzliche* Version von Sislers Protagonistin: Sie zuckt nicht einmal mit der Wimper, wenn sie fällt, noch verringert sie daraufhin ihre Gehgeschwindigkeit. Von außen betrachtet, und hierin zeigt sich ein großer Unterschied zu Sisler, schlägt sich ihr Fallen auch nicht negativ auf ihr Selbstbild nieder (auch wenn dazugesagt werden muss, dass in Lidéns Video kein innerer Monolog zu hören ist). Anders als Sisler steht bei Lidén die Befreiung und das Überwinden repressiver Erwartungshaltungen im Vordergrund. Auf subtile Art werden Möglichkeiten der bewussten Abweichung aufgezeigt: Lidén bewegt sich etwa in *Grounding* unter Bauzäunen und Gerüsten hindurch, sie missachtet verschiedene Absperrungen und wird vor allem auch nicht von anderen beobachtet. Sisler zeigte ihre Bewegungen immer im Verhältnis zu anderen Agierenden im Raum, während die von Lidén durchquerten Straßen und Plätze menschenleer sind, es also (mit Ausnahme der Kamera) keinen wie auch immer bewertenden Blick gibt, dem Rechtfertigung geschuldet wird. Insofern wirkt Lidéns Arbeit wie eine aktualisierte, *befreite* Version von Sislers *Almost Falling Woman*.

3. Francis Alÿs

Francis Alÿs (geb. 1957 in Antwerpen; lebt seit 1986 in Mexiko-Stadt) ist ein ausgebildeter Architekt und Stadtplaner, der seit den frühen 1990er-Jahren als mul-

420 Vgl. ebd., 21f.